EUGÈNE DELACROIX

STUDIEN ZU SEINER KÜNSTLERISCHEN ENTWICKLUNG

ABHANDLUNG

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I

DER

UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON

FRITZ GYSIN

VON BASEL

ANGENOMMEN

AUF ANTRAG VON HERRN PROF. DR. J. ZEMP

STRASSBURG — BUCHDRUCKEREI HEITZ & Cie, G. m. b. H. — 1929

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507212_0061

INHALT.

	Seite
Einleitung	1
Die Frühzeit. 1822—1831	5
Die Mittlere Zeit. 1832—1848	37
Die Spätzeit. 1849—1863	81
Literaturverzeichnis	110
Abkürzungen	112

(Seite 5 des vorliegenden Teildrucks entspricht der Seite 37 der Buchausgabe.)

Der vorliegende Teildruck umfasst Teil II der vorgelegten Abhandlung. — Der vollständige Text erscheint unter demselben Titel als Band 8 der «*Etudes sur l'art de tous les pays et de toutes les époques*» bei J. H. Ed. Heitz, Strassburg.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

DIE MITTLERE ZEIT.

1832—1848.

Die Reise nach Afrika dauert von Januar bis Juli 1832. Delacroix ist dem französischen Spezialgesandten beim Sultan von Marocco, dem Grafen von Mornay, als Begleiter beigesellt. Die Reise führt ihn über Toulon, Tanger, Meknes, Tanger, Cadix, Sevilla, Tanger, Oran und Algier nach Toulon zurück. Das Historische ist in ausgezeichneter Weise von Jean Guiffrey bearbeitet worden [112].

Der Gewinn, den der Künstler aus der Reise zog, kann gar nicht überschätzt werden. Delacroix war nicht der erste französische Künstler, der im Orient — wenn es erlaubt ist, mit leichter Uebertragung die ganze Welt des Islam so zu nennen — eine neue Welt kennen lernte und Viele sollten ihm folgen [113], aber er hat wohl den grössten bleibenden Gewinn davongetragen. Er lernt ein Land und ein Volk kennen, die noch ganz unberührt von europäischer Verbildung sind. Denn Marocco ist noch frei und noch der von allen Mittelmeerländern gefürchtete Piratenstaat, im Innern noch wenig bereist von Europäern. So ist der nicht ungefährliche Ritt von Tanger nach Meknes und zurück für Delacroix eine Offenbarung, in gar keiner Weise zu vergleichen etwa mit der üblichen Algerienreise heutiger Künstler. Er empfindet stark die völlig andere, der Natur nähere Lebenseinstellung der Araber [114]. Und dann vor allem ist all dies Neue ein Fest für sein Auge. Da findet er endlich jene ganz primären Be-

[112] Jean Guiffrey, Le voyage de Eugène Delacroix au Maroc. Paris 1909: Facsimile des Skizzenbuches im Louvre und gute Beschreibung der Reise. Weiterer Band gleichen Titels 1913: Skizzenbuch aus dem Musée Condé in Chantilly. Ferner Esc. II, 1—92.

[113] A. Decamps: Kleinasien 1827; Marilhat: Griechenland, Syrien, Palästina und Aegypten 1831; H. Vernet: dieselben Länder mehrmals zw. 1835 u. 1853; Chassériau: Algier 1846; Fromentin: Algerien 1846, 1848, 1852/3.

[114] Jl. I, 184/5.

wegungen der naturnahen Menschen und jene reine Farbe, die er schon so lange sucht. Sofort geht er daran, die Eindrücke festzuhalten und für seine Charakteristik ist es vielleicht das Interessanteste, wie er keinen Augenblick sich an das neue Milieu verliert, sondern als rein sachlicher Beobachter einheimst. Aber, dass er so sachlich sein kann, zeugt für den grossen Künstler. Seine Maroccoskizzen sind etwas ganz Neues und abgesehen von der gleich bleibenden Handschrift von seinem bisherigen Werke vollkommen verschieden. Der Meister, der schon auf grosse äusserliche Erfolge zurückblicken kann, capriziert sich keinen Moment auf seine «Manier»; er findet hier die künstlerische Wahrheit und sofort lernt er um. Und nun enthalten die Tagebücher fast keine biographischen Notizen mehr, sondern Hunderte von Skizzen werden nur noch begleitet von Bemerkungen zu ihrer Erläuterung. Auf der Reise selbst entstehen vorwiegend leicht aquarellierte Bleistift- und Federzeichnungen von grösster Leichtigkeit und hoher Schönheit. Delacroix notiert die Erscheinung der ihm neuen Menschen, Araber und Juden, ihre Stellungen und Bewegungen, ihre Kostüme, deren Schnitt und Farben bis in kleinste Einzelheiten festgehalten werden, die Landschaft und ihre Stimmungen, die Tiere, vorab die Pferde, die Gebäude und die Sitten der Bewohner. Er fürchtet, nicht genug festhalten zu können; die Menge der neuen Eindrücke erscheint ihm fast zu gross [115]. So trägt er einen Schatz von Beobachtungen heim, der ihn für sein ganzes Leben reich macht. Guiffrey weist acht Skizzenbücher nach, in denen der Ertrag aufgespeichert war [116].

Aber die Bedeutung der Reise lässt sich nicht durch die Anzahl der heimgebrachten Skizzen umschreiben. Sie war vor allem ein Erlebnis. Delacroix hat in Marocco die Antike gefunden. Andere Künstler suchten in Italien oder in antiken Kunstwerken die reine Offenbarung der Kunst. Delacroix hat verstanden, dass die Grösse der Antike in ihrer Naturnähe, im Primären ihres Empfindens lag und dass daher nur ein naturnahes Volk zur Kraftquelle für die Kunst werden konnte. Aber noch mehr: Diese Araber glichen ja auch in Aeusserlichkeiten den Alten, an die er beständig dachte; in ihrer Weise, den weissen Mantel einer Toga gleich mit vornehmem Anstand zu tragen, fühlte er antike Art [117]. Es war lebendige Antike, nicht die Formel Davids.

---

[115] «Tout ce que je pourrai faire ne sera que bien peu de chose en comparaison de ce qu'il y a à faire ici; quelquefois les bras me tombent et je suis certain de n'en rapporter qu'une ombre»: L. I, 181.

[116] Guiffrey l. c. p. 12; Rob. ist hier ungenau. Sicher nachweisbar sind folgende Skizzenbücher: 1. Louvre; 2. Musée Condé; 3. Moreau-Nélaton (jetzt Louvre: cf. Burl. Mag. 1927, p. 331 f.); 4. Sammlung Baron Vitta, Paris (cf. Esc. II, 29 ff.); 5. Album für den Comte de Mornay (zerteilt, aber rekonstruierbar: s. Rob. Nn. 494—511; in Toulon auf der Heimreise entstanden). Die übrigen Bücher scheinen alle zerteilt, Einzelblätter bei Rob. pass.

[117] Jl. I, 151/4, 183/4; L. I, 179.

Diese Zeit des innigsten Zusammenlebens mit der Natur hat Delacroix für sein ganzes Leben Kraft gegeben. Es wird lange dauern, bis die Eindrücke der Reise ganz sein eigen geworden sind und die ersten Orientbilder, die er zu Hause malt, sind nicht die echtesten. Aber diese lange Zeit der inneren Verarbeitung und die Tatsache, dass er nicht zum Maler des Orients schlechthin geworden ist, dass er seine eigene Art, aber neu gestärkt, sich bewahrt hat, das zeugt von neuem für seine Grösse.

Femmes d'Alger dans leur appartement.

1834. Robaut No. 482. Paris, Louvre. h. 1,77. br. 2,27.

Das Bild ist ein Jahr nach der Maroccoreise entstanden. Auf den ersten Blick ist der Unterschied von den Werken der Frühperiode ausserordentlich gross. Herrschte dort fast immer lebhafteste Aktion, so ist hier vollkommene Ruhe und unwillkürlich wird man diesen Wechsel der Berührung mit der beschaulichen Seite des orientalischen Lebens zuschreiben wollen. Zweifellos hat Delacroix die Ruhe und das passive Hindämmern der Frauen eindrücklich machen wollen; nur muss die Wandlung, die aus der Reise resultiert, richtig verstanden werden. Was den Maler reizt ist die Tatsache, dass dies völlig tatenlose, einfache Dasein zusammengeht mit einer Intensität des farbigen Lebens, wie er sie nie zuvor gesehen. Hatte vor der Reise die wildeste Aktion ihm kaum genügend Anlass gegeben, seine Farben spielen zu lassen, so war hier — im Orient — der grösste Farbenreichtum gewissermassen das Primäre, Gegebene und die Aktion wurde von diesem Reichtum geradezu aufgehoben, erstarrt. Zur Erkenntnis von Delacroix' Natur ist dieser Punkt wichtig. Es ist nicht so, wie es die Zeitgenossen — und nicht sie allein — ihm vorwarfen, dass wildeste Handlung für ihn eine Notwendigkeit des künstlerischen Ausdrucks oder gar ein Postulat gewesen wäre. In seiner Frühzeit kann er in ihr sich am leichtesten äussern und seiner Ideenfülle Ausdruck geben. Je mehr er aber seine Kunst vertieft, desto mehr wird die äusserliche Aktion durch tieferen, sei es geistigen, sei es formalen Gehalt zurückgedrängt werden. Auf diesem Weg ist unser Bild ein Markstein und höchst bezeichnend für die besondere Art, in der die Entwicklung bei Delacroix vor sich geht. Jede Stufe wird zunächst sprunghaft erreicht und der Sprung ist jeweils ein sehr weiter; sieht man aber näher zu, so erkennt man, wieviel vom früheren Wesen dem Künstler jeweils auf der neuen Stufe anhaftet. Ist eine solche These bereits im ersten Teil dieser Arbeit vielleicht glaubhaft geworden, so gilt es nun, sie weiterhin zu stützen. Denn es besteht die grosse Gefahr, dass man den Einschnitt der Reise nach Marocco zu tief sieht, dass man das besprochene Bild als das Resultat nicht einer Entwicklung, sondern eines Umbruchs betrachtet. Eine nähere Betrachtung wird deshalb nötig sein.

Zunächst besteht ein Gegensatz zwischen der Ruhe der dargestellten Szene und der offenbaren Unruhe der Komposition. Ein Blick auf den «Faliero» zeigt das deutlich. Die «Femmes d'Alger» haben nicht den festen Halt der gliedernden Vertikalen und Horizontalen, ja es ist auffällig, wie diese beruhigenden Hauptrichtungen geradezu sorgfältig vermieden sind. So ist die Vertikale der Mauerkante links entkräftet durch den schrägfallenden Schattenrand und während nun die Vertikale nicht etwa bis zum Boden durchlaufend eine Festigung des Bildes ergeben darf, sondern durch den Kopf der Liegenden links verdeckt wird, so ist dagegen der erwähnte diagonale Schattenrand mannigfach wieder aufgenommen (in der Hauptrichtung der Liegenden links und im Kissen vor der Tür). Wo man hinblickt dominieren Schräge. Das Fliesenmuster vermeidet die Horizontale, der grosse Vorhang rechts zeigt nur Schrägrichtungen und der schräge Spiegel lockert die blaue Wand. Durch komplizierte Wendung wird in der Negersklavin der Vertikalismus gebrochen und wiederum führt dann von ihrem Kopf eine Diagonale nach links über die beiden Sitzenden hinab. Räumlich dürften die Hauptrichtungen von vorn rechts nach dem Mittelgrunde links mit der Spiegelwand und von da wiederum schräg der Wand entlang in die Tiefe führen. Auch eine frontale Rückwand ist also vermieden. Mag man in solchen Mitteln einen Zusammenhang mit dem früheren «Sardanapale» nicht verkennen, so verbindet ein anderer Faktor das Bild deutlich mit der Vergangenheit vor der Reise. Es ist der Vortrag in sehr grossen, dem Betrachter nahen Figuren. Die «Dantebarke» und die «Liberté» waren Zeugnisse dieser Tendenz bei Delacroix und es wird notwendig sein, gerade in der uns beschäftigenden Zeit der Vorbereitung des grossen Meisterstils dem Problem beizukommen zu versuchen. Man könnte es etwa so fassen: Ist eine im Verhältnis zur Bildgrösse grosse Bildung der Figuren ein sicheres Mittel, auch die vorgeführte Szene für den Betrachter zu einem grossen Eindruck zu machen? Hat Grösse des Sehens und Monumentalität mit der räumlichen Grösse der handelnden Figuren etwas gemeinsam? Delacroix würde wohl auf dieser Stufe die Frage bejaht haben. Es wird aber möglich sein, später nachzuweisen, dass Grösse des Eindrucks für ihn mehr und mehr ein Resultat weiserer und ruhigerer Komposition wird. Er wird ganz im Gegensatz zur Mittelperiode in seinem Altersstil die Träger der Handlung vom Beschauer wegrücken und kleiner bilden. Schon jetzt sei zum Beweis auf die spätere Fassung der «Femmes d'Alger» [118] hingewiesen, in der auch die Unruhe der Komposition völlig aufgehoben ist. Erst da — siebzehn Jahre nach Marocco — wird das Bild wirklich ruhig.

Der grosse eigentliche Fortschritt aber liegt in der farbigen Erscheinung des Bildes von 1834. Die früheren Bemühungen um eine Farbengebung in reinen Tönen sind durch die Beobachtungen der Reise mächtig

[118] Rob. No. 1077 von 1849, Museum Montpellier, s. u. p. 82.

gefördert worden und entfalten sich hier zum ersten Mal in grossartiger Weise. Nicht nur, dass — etwa neben der Schlacht von Nancy — alle schweren braunen Schattentöne verschwunden sind, sondern der Künstler verfügt nun plötzlich über einen Reichtum von leuchtenden Tönen, über eine reichabgestufte Skala der feinsten Zwischenfarben wie nie zuvor. Alle sind rein, nicht gebrochen durch Mischung mit neutralen Farben oder Untermalung und alle wirken in der glücklichsten Weise zusammen. Das Bild ist nicht bunt, denn Delacroix zeigt sich als Meister im Nebeneinanderstellen von Farben, die sich gegenseitig heben und zum Leuchten bringen. Hier muss er sich bereits jener Experimentalmethoden zur Verwendung der Komplementärfarben bedient haben, von denen unten zu handeln sein wird [119]. Figuren wie die beiden Sitzenden sind mit ihren lichten zarten Tönen vom feinsten Geschmack vollkommene Meisterwerke, da ist eine Höhe der reinen Licht- und Erscheinungsmalerei, die auch im Werke des Delacroix nicht oft sich wiederfindet. Delacroix wird in seinen Meisterbildern eine schwerere Farbe verwenden, aber ohne diese Phase der ganz lichten Malerei wäre der Farbenvortrag des Malers der Kuppel im Palais du Luxembourg nicht verständlich.

Trotz alledem wird man von den «Femmes d'Alger» wohl kaum den Eindruck eines orientalischen Bildes empfangen. Delacroix hat sich bemüht, alles «echt» zu machen. Das Bild gibt ja das Innere eines algerischen Harems wieder, den der Künstler wirklich gesehen hat und die Stellungen und Farbeinzelheiten der Figuren beruhen auf Skizzen an Ort und Stelle [120]. Und doch wirkt das Ganze irgendwie «gestellt», hat nicht die Einheit von Vorwurf und Form, wie etwa der «Faliero». Die Wirkung der Eindrücke aus Marocco ist nicht die einer plötzlichen Addition, einer mechanischen Vergrösserung von Delacroix' «Umfang», sondern die einer langsamen Rezeption und wenn wir sieben Jahre nach der Reise 1839 in der «Noce juive dans le Maroc» [121] ein wirkliches Orientbild finden, so sind dann auch die Eindrücke der Reise zu jener Zeit schon so zum innersten Besitz des Künstlers geworden, dass sie sich aus seinem Werke nicht mehr herauslösen lassen.

Es ist immer vermessen, an einen grossen Künstler einen Masstab anlegen zu wollen. Leicht wird auch die historische Kritik den Anschein erwecken, der Kritiker wolle die künstlerische Qualität eines Bildes herabsetzen. So mag hier — um solchem Missverständnis vorzubeugen — einmal ein Hinweis auf ein Werk der zeitgenössischen Kunst stehen. In seinem «Martyre de Saint Symphorien», der wie die «Femmes d'Alger»

[119] Eines der p. 67 besprochenen Komplementärverfahren im Skizzenbuch von Chantilly, wohl spätere Eintragung. cf. Anm. 191.

[120] 4 Aquarelle mit Farbnotizen, offenbar unmittelbar nach der Natur. Nicht bei Rob. Louvre. Abgeb. Meier-Graefe, Coll. Cheramy No. 179. Ueber einen Haremsbesuch in Algier: Esc. II, 84 ff.

[121] Rob. No. 687. Louvre. s. u. p. 52.

im Salon von 1834 zu sehen war, hatte Ingres versucht, der Forderung seiner Zeit nach Farbe entgegenzukommen [122]. Welch unendliche Bereicherung Delacroix in Marocco erfahren hatte, wird die Vergleichung sofort zeigen und wie er mit einem Male in den «Femmes d'Alger» sich abseits aller Mitstrebenden gestellt hat. Die «Femmes d'Alger» sind heute noch moderne Malerei; Ingres sucht in vieljähriger Arbeit die Prinzipien der alten Schule doch noch zu retten. Delacroix aber steht fortan allein, denn er wird keine Schule bilden.

Ist durch die Betrachtung der «Femmes d'Alger» deutlich geworden, dass die Orientreise nicht einen Umbruch sondern eine Bereicherung bedeutet hat, so wird es nicht verwunderlich scheinen, dass auch trotz diesem Zustrom neuer Elemente all die Ansätze sich fortentwickeln, die im ersten Teil aufzuzeigen versucht worden ist. Erst nach einer Reihe von Jahren, nachdem die orientalischen Eindrücke dem Künstler wirklich innerlich verwachsen sind, ist nach dem Divergieren der Frühperiode ein Konvergieren erkennbar, eine Sammlung aller Kräfte zu einem Stil von neuer Grösse und neuer Wucht, der die Meisterwerke hervorbringt. Vor ihrer Betrachtung ist es wichtig zu zeigen, wie Werke der Jahre 1833—1837 ein Nebeneinander verschiedener Richtungen darstellen und auf welchem Wege das Zusammennehmen der Kräfte etwa erfolgt. Das soll hier zunächst in kurzer Uebersicht versucht werden. Gewiss ist eine solche Darstellung notwendigerweise schematisch und nicht bis in Einzelheiten durchführbar. Dass sie aber nicht leere Konstruktion ist zeigt wohl unbestreitbar im Vergleich mit den «Femmes d'Alger» ein Bild des folgenden Jahres:

I. Le prisonnier de Chillon.

1834. Robaut No. 561. Paris, Musée des Arts décoratifs. (Coll. Moreau-Nélaton). h. 0,73. br. 0,92.

Das Bild mutet zunächst wie ein Relikt oder wie ein «Rückfall» an. Die schwere braune Farbe, die unruhig flackernde einseitige Beleuchtung und nicht zuletzt die Inspiration durch ein Gedicht, in dem Byron mit am stärksten das Romantisch-Grausige gibt [123], all das mahnt an die Frühperiode und zeigt, dass die Verbindung mit ihr nicht abgerissen ist.

---

[122] «Le martyre de St. Symphorien». Autun, Museum. cf. Lapauze, Ingres p. 304 ff.

[123] Byron, «The Prisoner of Chillon». Erstausgabe 1816. 1. c. IV, 13 ff. Thema Verse 205—211.

Die formalen Gegebenheiten der Vorlage sind noch übertrieben. Der Kerker

«Dim with a dull imprisoned ray,
A sunbeam which hath lost its way» [124]

ist durch einen scharfen Lichteinfall auf die Hauptfigur belebt, der farbig das Hauptmotiv abgibt. Und doch ist, wenn man tiefer eindringt, auch hier der Fortschritt nicht zu verkennen. Bonivard hört den jungen Bruder nicht mehr antworten, die Angst gibt ihm die Kraft zu einem mächtigen Ruck, mit dem er die Kette sprengt; er findet den Bruder tot. In dieser einen leidenschaftlich-angstvollen Bewegung den ganzen Gehalt der Szene wiederzugeben ist Delacroix jetzt fähig und die unwiderstehliche Kraft dieser einzigen Bilddominante erfüllt die ganze Fläche. Solche absolut sicheren Glücksfunde der Phantasie waren in den Faustlithographien vorgebildet und wir werden sie später noch stärker besonders in kleinen Bildern bis in die letzten Jahre des Künstlers wiederfinden. In der «Fiancée d'Abydos» von 1843 wird Aehnliches auf höherer Stufe nachzuweisen sein. Aber noch mehr. In den Kuppeln der Bibliothek des Palais Bourbon wird Delacroix mehrmals in genialer Weise durch eine einzige Figur oder einfache Gruppe und nur durch die absolute Sicherheit ihrer «Erfindung» [125] die komplizierte Form der Viertelskuppel meistern. Also nicht so sehr durch die Mittel der Linearkomposition als durch eine höhere und freiere Art der Komposition, die in seiner Hand besser als jene geeignet ist, Form und geistigen Inhalt zu identifizieren. Das Wegstreben von der strengen Linearkomposition zu einer freieren Sprache wird in der Kuppel des Palais du Luxembourg zu einem ersten Höhepunkt führen und dann noch weiter zu verfolgen sein. Einen der frühesten Ansätze wird man aber im «Prisonnier de Chillon» zu erkennen haben, wo nicht so streng komponiert ist, als etwa im «Faliero» und doch durch die Kraft der beherrschenden Geste die Einheit kaum geringer. Gewiss hat Delacroix in den grossen Meisterbildern der Mittelperiode auch die Mittel der Linearkomposition seiner Frühzeit zu einer grossartigen Sprache ausgebildet, aber dass das Neue schon hier sich zeigt ist ja eben so wichtig. Das Sichdurchdringen und Nebeneinander der verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten soll ja hier angedeutet werden.

Ist in der formalen Erscheinung der Unterschied zwischen den «Femmes d'Alger» und dem «Prisonnier de Chillon» ausserordentlich gross, so ist damit der Reichtum der Jahre 1833—1837 nicht erschöpft und es gilt die andern Komponenten aufzuzeigen.

---

[124] l. c. Verse 30/1.

[125] Es sei hier gestattet, den in deutscher Sprache schwer fassbaren Prozess künstlerischer Genesis durch die Uebersetzung des treffenden «invenzione» der altitalienischen Kunstsprache wiederzugeben.

II. Zunächst sei erwähnt, dass Delacroix seit 1834 mit den Lithographien zum Hamlet beschäftigt ist, die später im Zusammenhang zu behandeln sein werden. Auch da ist der Einfluss der Orientreise unmittelbar nicht nachzuweisen.

III. Le Christ en croix.

1835. Robaut No. 602. Vannes, Musée[126]. h. 1,85. br. 1,35.

Die seelischen Grundlagen zu Delacroix' religiösen Bildern sind noch kaum untersucht und wohl auch schwer zu erfassen. Auch hier würde eine solche Untersuchung kaum zu sicheren Resultaten führen, da irgendwelche Aeusserungen des Künstlers zur Sache aus dieser Zeit nicht überliefert sind. Dass aber ein Maler gerade von der religiösen Seite dem Verständnis des Bildes hat beikommen wollen[127], spricht für die Ausdruckskraft unseres Künstlers selbst in einem Bilde, das zweifellos das Pathos stark zu Worte kommen lässt. Wichtig in unserm Zusammenhang ist jedenfalls der Gegensatz der sehr bewegten Formensprache mit der Ruhe der «Femmes d'Alger». Hier ist der Einfluss des Rubens nicht zu verkennen, aber eine Komposition von Rubens wäre viel solider aufgebaut. Die beiden hellen Gestalten Christi und des einen Schächers an ihren Kreuzen geben zwei fast gleichwertige Zentren der Komposition ab und eine ähnliche Divergenz besteht zwischen der Gruppe von Johannes und Maria links und dem Schergen mit der Leiter rechts, ohne dass diese vier Bildwerte eindeutig zu einer übergeordneten Einheit zusammengefasst wären. Fast möchte man sagen, dass ähnlich wie im «Sardanapale» die Freude an der Farbe den Künstler die Komposition hat vernachlässigen lassen. Denn farbig ist das Bild von grosser Schönheit und die Farbenbindung durch wiederholt anklingendes Rot erinnert an die Frühperiode. Aber nun strebt die Farbe nach jener tiefen Massigkeit, die die späteren Bilder leuchtend machen wird. Man denkt an die Aeusserungen im Tagebuch von 1824, die weiter oben erwähnt worden sind (p. 15). Neben der lichten Malerei der «Femmes d'Alger», der wir auch weiterhin noch begegnen werden, steht hier der massige Vortrag in dicker Malschicht (der leider viele Bilder des Meisters durch Rissbildung frühzeitig entstellt hat), aber jetzt leuchten die Töne in einer Reinheit, zu der wiederum nur die Studien in Marocco die Erklärung geben.

All diese mannigfachen Bestrebungen gehen einher neben einer grossen Arbeit, die von 1833 bis 1837 den Künstler beschäftigt.

[126] Das Bild 1865 von Delacroix' Schüler Andrieu restauriert: Rob. p. 160.

[127] E. Marent findet in der Kreuzigung ein besonders tiefes Erfassen des Passionsberichtes nach Johannes (Basler Nachrichten 20. 6. 1921).

IV. Salon du Roi au Palais Bourbon.

1833—1837. Robaut Nn. 512—531. Paris, Chambre des Députés. (Wandmalerei in Oelfarben).

Der Staatsauftrag, den A. Thiers 1833 dem Künstler verschafft, ist der erste, der uns Delacroix als Dekorationsmaler in grossem Stile zeigt. Es galt einen grossen Raum von 11 Metern im Geviert auszumalen. Die Wände sind durch je drei Durchgänge in vier Vertikalteile gegliedert, deren äusserste schmale Randmauern sind, während dazwischen je zwei Pilaster entstehen. Die darüber liegende Wandfläche wird entsprechend durch drei Halbkreisbogen eingeschnitten. Die quadratische Decke zeigt in der Mitte eine kreisförmige Lichtöffnung, durch deren Tangenten die übrigbleibende Fläche in vier Rechtecke und vier Eckquadrate geteilt wird. Delacroix malt in die Rechtecke in ruhig liegenden Frauengestalten Allegorien von vier Hauptkräften des staatlichen Lebens: Justitia, Industria, Bellum, Agricultura. Sie beherrschen je eine Wand, deren Oberteil zwischen den Halbkreisen Erläuterungen der übergeordneten Allegorien trägt. Die Pilasterflächen endlich zeigen die Flüsse und Meere Frankreichs. Das Schema der durch lateinische Beischriften erläuterten Gliederung ist folgendes:

Hauptkraft	Erläuterung	Beischrift	Fluss	Richtung
Justitia	Vérité et Prudence dictent les lois	«Leges incidere ligno»	Oceanus	Bibliothek (früher über dem Tronsessel)
	Tribunal; Génie vengeur	«Culpam poena premit comes»	Mediterraneum mare	
Industria	Navigation, Commerce	«Indi dona maris»	Ligeris	Quay d'Orsay
	Culture et fabrication de la soie	«Fuso stamina torta levi»	Rhenus	
Bellum	Malheurs de la guerre	«Invisa matribus arma	Sequana	Présidence
	Fabrication des armes	«Gladios incude parante»	Rhodanus	
Agricultura	Bacchus, vendange	«Plenis spumat vindemia labris»	Garumna	Place du Palais Bourbon
	Moisson	«Pacis alumna Ceres»	Aararis (sic)[128]	

Das Programm und die leitenden Grundsätze zu seiner malerischen Durchführung sind später vom Künstler selbst ausführlich dargelegt worden[129].

---

[128] sic. Die vom üblichen Arar abweichende Form Araris s. Pauly-Wissowa, Realencyclopaedie s. v. Arar.

[129] OL. I, 147, leider ohne Datum. Wohl 1848 (p. 150 Revolution erwähnt).

Es kann hier nicht eine eingehende Betrachtung der einzelnen Malereien versucht werden. Für unsern Zusammenhang wird es genügen, auf einige Punkte hinzuweisen.

1. Es ist Delacroix gelungen, in dem sehr ungünstig belichteten Raum seine Malerei tatsächlich sichtbar zu machen. Die Kenntnis des Verfahrens ist zur Würdigung seiner dekorativen Tätigkeit wichtig. Die Flüsse der Pilaster, die am besten belichtet sind, werden in leicht getönter Grisaille gegeben, die Oberteile der Mauern — schon ziemlich stark im Schatten — in ganz heller Malerei von der Leichtigkeit der «Femmes d'Alger». Schliesslich sind die Deckenfelder, die durch die Nachbarschaft der Lichtöffnung stark dunkel erscheinen, in ganz starken Farben mit reicher Verwendung von Komplementärkontrasten zu farbigem Leben gebracht. So ist durch die Differenzierung der Mittel eine Einheitlichkeit des Raumes erreicht, die nur ein Virtuose der Technik erzielen konnte. Ist hier nicht ersichtlich, dass die oben gezeigten Divergenzen der Formen- und Farbensprache nicht auf eine innere Unsicherheit des Malers über seine Mittel schliessen lassen, sondern im Gegenteil alle nebeneinander Teile des mächtigen Organs sind, das er jetzt mehr und mehr zur Meisterschaft ausbildet? Und liegen hier nicht sichtbar die Anfänge des oben postulierten Konvergierens, der Sammlung aller Kräfte zur Sprache der grossen Meisterwerke der vierziger Jahre?

2. Es ist leider nicht festzustellen, ob die Erfindung der Allegorie des «Salon du roi» auf Delacroix selbst zurückgeht und doch wäre es wichtig, das zu wissen. Denn wenn die Konzeption der Idee der Bibliothekdecke im Palais Bourbon als eine grosse Dichtung des Künstlers und als eines der wichtigsten Zeugnisse zur Kenntnis seiner geistigen Wesenheit angesprochen werden muss, so wäre es wichtig, hier eine Vorstufe kennen zu lernen. Ein Beitrag kann immerhin gegeben werden. Merkwürdigerweise hat sich u. W. noch niemand dafür interessiert, woher die Beischriften der Allegorien stammen. Wenn wir nun aber zum ersten Mal feststellen, dass Delacroix sie aus Vergil, Horaz, Ovid, Seneca und Juvenal ausgewählt hat[130], so zeigt uns dies den Künstler als Kenner der klassischen Werke der antiken Literatur[131]. Das ist an sich nicht neu aber wiederum bereitet die Tatsache vor auf die grosse Huldigung an die Antike in der Kammerbibliothek. Die alten Autoren sind für Delacroix lebendig, die Konzeption der Allegorie des «Salon du roi» atmet antiken

[130] Leges .... Hor. ars 399. culpam .... Hor. carm. 4, 5, 24. plenis .... Verg. georg. 2, 6. pacis .... Ovid. fast. 1, 704. Indi. .... Sen. Phaedr. 400. Fuso .... zusammengestellt aus etwa Ovid. epist. 18, 37, id. met. 4, 221, id. ars 1, 695. gladios. .... Juv. sat. 10, 131/2. invisa .... nicht nachweisbar. Ich verdanke die Hinweise meinen Freunden Dr. H. G. Wackernagel und Dr. G. Meyer.

[131] Man muss hier vorsichtig sein. Einmal wäre denkbar, dass D. die Beischriften etwa einer Anthologie entnommen hätte, die er aus seiner Schulzeit im Lycée Louis-le-Grand besass. Auf meine Anfrage teilte mir jedoch der Archivar

Geist und ist tiefer durchdacht als die üblichen offiziellen Allegorien für öffentliche Gebäude. Aber all das ist nur ein erster Auftakt zum herrlichen Sehnsuchtsgesang in den beiden Bibliotheken. Auch hier sehen wir Entwicklung.

V. Schliesslich entsteht im Jahre 1837 die «Bataille de Taillebourg». Es darf daran erinnert werden, dass schon weiter oben (p. 32) in einer kurzen Besprechung des Bildes darauf hingewiesen worden ist, wie es Versuche der Frühzeit zu neuer Entfaltung bringt und den grossen Stil einleitet.

Leider fehlt gerade in dieser wichtigen Zeit des grossen Aufstieges das Tagebuch [132], doch gewährt uns ein anderes Dokument einen Einblick in die Seele des Künstlers. 1837 hatte Sigalon eine Kopie des Jüngsten Gerichtes von Michelangelo in der Ecole des Beaux-Arts ausgestellt. Delacroix weist in einem Artikel [133] das Publikum nachdrücklich auf dies Werk hin. Das Jüngste Gericht eindrücklich zu gestalten, so führt er aus, sei weder des Rubens zu grosse Lebensfülle noch die Symbolik der «Primitiven» fähig gewesen. Erst Michelangelo ist es gelungen, dessen Idealstil jenseits der sklavischen Lebenswahrheit eine höhere Wahrheit der Kunst gezeigt hat, jene «....vérité supérieure qui ne s'adresse qu'à la partie la plus noble de l'intelligence». Das ist die Wahrheit, die Delacroix sucht. Ihm ist Michelangelo «le père de l'Art moderne». Delacroix ist jetzt seines Weges sicher und vermeint im eigenen Ziel auch das Ziel jeder zukünftigen grossen Kunst zu erblicken: «Après toutes les nouvelles déviations dans lesquelles l'art pourra se trouver entraîné par le caprice et le besoin du changement, le grand style du Florentin sera toujours comme un pôle vers lequel il faudra se tourner de nouveau pour retrouver la route de toute grandeur et de toute beauté» [134].

Will man sich hier der Ausführungen zum Tagebuch von 1824 erinnern (p. 13), liest man das Bekenntnis zu Michelangelo von 1837 und schliesslich 1849 den Satz: «.... que le fait n'existait pas réellement, puisque la pensée lui donne une seconde vie en le colorant, en l'idéalisant» [135], so erkennt man unschwer die geistige Parallele zur Entwicklung der formalen Kunstsprache. Die Suche nach der höheren Wahr-

---

jenes Instituts, Herr Guillo mit, dass kein solches Werk auffindbar sei. Ferner kann Frédéric Villot die Verse für ihn ausgesucht haben (cf. ähnlich: Les Arts, Nov. 1920 p. 3 f.), dann bleibt aber Ds. Interesse für die Klassiker zu Recht bestehen. Aehnliche spontane antike Zitate kommen vor (cf. etwa OL. I, 99 v. 1854).

[132] Ausser wenigen Seiten zu 1834: Jl. I, 193/4.

[133] «Sur le Jugement dernier» (1837), OL. II, 217 ff.

[134] Die Zitate OL. II, 219, 223, 224.

[135] OL. I, 115.

heit der Kunst führt den Künstler aus dem Kreis der Alltagsmenschen in eine eigene selbstgeschaffene Welt gesteigerter Wirklichkeit.

Ueber solchen Dingen darf man nicht vergessen, dass Delacroix um 1837 kein Sonderling ist. In seinen letzten Lebensjahren wird er, wie alle Grossen, ein Einsamer sein. Jetzt steht er mitten im geistigen Leben seines Volkes. Seine Freunde sind Stendhal, Mérimée, Balzac, Musset, George Sand, Gautier, Baudelaire, der liebste vielleicht Chopin. Diese Seite seines Lebens schildert Escholier vortrefflich [136]. Auch das will verstanden sein: Wie der Mensch von den Besten seiner Zeit Anregung erhält, so nährt sich die Sprache des Künstlers durch immer erneute Beobachtung der Natur. Mehr als bisher sucht er auf dem Land Erholung und Anregung, Landschaftskizzen und Blumenstudien treten häufiger auf [137].

Was Delacroix in den folgenden Jahren schafft, soll nun durch die Untersuchung einer Reihe seiner Meisterwerke zu zeigen versucht werden.

Médée furieuse.

1838. Robaut No. 668. Lille, Musée. h. 2,60. br. 1,65.

Im Katalog des Salon von 1838 hatte Delacroix dem Bilde folgenden Text beigegeben: «Médée furieuse est poursuivie et sur le point de tuer ses enfants» [138]. Medea ist in eine wilde Gegend geflohen, die Oertlichkeit, fast wie eine Höhle gebildet, scheint ihrer Flucht Einhalt zu gebieten; sie hält einen Augenblick inne. Die beiden Kinder in den Armen, den Dolch noch in der linken Hand wendet sie sich nach den Verfolgern um. Sie ist von links aus der Tiefe herangekommen und steht nun vorn und dem rechten Bildrand näher. Durch die Diagonale des Felsens von oben links abwärts gegen ihre Schulter wird das Motiv der Bewegung nach rechts unterstützt, ebenso kommt das Licht von links. Das sind wohl die einzigen Kompositionsmittel ausserhalb der Figurengruppe. Denn diese beherrscht die Fläche und zieht die ganze Umgebung in ihren Bann. Man kann versuchen, den Aufbau dieser Gruppe näher zu analysieren und wird dann bemerken, dass auch da der Zug nach rechts betont ist. Denn konstruiert man ein Dreieck mit dem Kopf und den beiden Füssen als Ecken, so sieht man, dass darin die fast senkrechte Strecke vom Kopf bis zum linken Fuss der wichtigste tragende Teil ist, während der zurückgestellte rechte Fuss gleichsam die Figur nach rechts und vorwärts ab-

[136] Esc. II, 103—183.

[137] Landaufenthalte: cf. Anm. 136. Landschaftstudien: 1834: Rob. 1672; 1835: Rob. 613—618, 620, 1684; 1838: Rob. 672; 1842: Rob. 754; 1847: Rob. 1755; 1848: Rob. 1030/1, 1043. Blumen: Rob. 557, 775/6, 1012/3, 1040/1/2, 1757. Ferner die unzähligen Naturstudien zu den Bildern dieser Jahre.

[138] Rob. p. 180.

stossen will. Ueberdies ist jene Hauptsenkrechte deutlich in die rechte Bildhälfte verlegt. Gewiss sind das alles Mittel der Komposition, aber was den Betrachter zuerst packt, sind nicht solche Berechnungen, sondern die Ausdruckskraft der Gruppe in ihrer Originalität und selbstverständlichen Meisterschaft. Man kann ihre Entstehung bis zu einem gewissen Grade zurückverfolgen und auch, was sehr wichtig ist, die weitere Entwicklung der Gesamtkomposition im Werk unseres Künstlers übersehen. Das Museum von Lille besitzt eine Oelskizze und einige dreissig Zeichnungen zur «Médée», die Robaut mit Recht ins Jahr 1838 verlegt [139]. In den Zeichnungen ist das eigentümliche Motiv der Gruppe — das halbe Knieen der Medea, der zurückgestellte rechte Fuss und die von den Unterarmen an den Körper gepressten, qualvoll wegstrebenden Kinder — von Anfang an enthalten.

Vielleicht darf man sogar schon in einer Zeichnung von 1830 zur Figur der «Liberté» eine Vorstufe der Medeagruppe erkennen [140].

Diese Erfindung ist das Wichtigste, der eigentlich schöpferische Akt des Bildes. Nun ist es aber höchst bezeichnend, dass in einigen Zeichnungen links im Hintergrund auch Gestalten von Verfolgern sichtbar werden und nun überblicken wir die Geschichte dieser Komposition. Zuerst ist noch an Verfolger gedacht, bald lässt der Künstler sie weg, reinigt dann auch die Gruppe von überflüssigen Zutaten — etwa dem fliegenden Mantel, der in der Skizze Robaut No. 667 über dem Kopf der Medea erscheint — und erreicht so das Stadium des Bildes von Lille, das uns beschäftigt. Noch ist die Wirkung der Verfolger fühlbar und wie in den meisten Zeichnungen ist das Bildformat schmal und hoch. Die Komposition hat Delacroix nicht endgültig befriedigt und 1859 versucht er es mit einer ganz neuen Fassung des Vorwurfs [141], der Berliner «Médée». Farbig ist das Bild wunderschön aber die suggestive Kraft der Gruppe im Bild von Lille fehlt. Auch treten hier die Verfolger wieder auf, motivisch unklar, ein literarischer Faktor. Endlich ist Delacroix 1862 wieder zum ursprünglichen Motiv zurückgekehrt [142] und das Bild des Louvre krönt die ganze Entwicklung. Das Format ist kleiner, aber im Verhältnis zur Fassung von Lille breiter und weniger hoch. Die Erinnerung an das Motiv der Verfolger ist kaum mehr wirksam, denn die Gruppe allein ist stark

[139] Rob. No. 667 (Oelbild), 669, 670 (Gruppe von 30 Blättern), 671. Fraglich, ob die bei Meier-Graefe, Delacroix [2], Taf. 134 unten abgebildete Zeichnung dieser Gruppe ebenfalls 1838 entstanden sei. Ohne Kenntnis der Originale wage ich nicht zu entscheiden. Die Frage ist wichtig, weil in dieser Zeichnung ein anderer Typ, der der Berliner Medea (Rob. 1403) von 1859 vorliegt. Es wäre also interessant, diese Form schon so früh zu finden.

[140] Zeichnung des Louvre. Abgeb. Esc. I, 272. Die Wendung des Körpers und das Schreitmotiv haben zweifellos eine Beziehung zur Medea.

[141] Rob. 1403. fälschlich 1860 datiert. Auf dem Bild ist 1859 deutlich lesbar.

[142] Rob. 1436. Louvre, Slg. Thomy-Thiéry.

genug, der ganzen Fläche ihren Sinn zu geben. So steht sie im Louvrebild auch zentraler, sie hat mehr Raum um sich und wie nun zeichnerisch das etwas Schlanke und Dünne des älteren Bildes durch eine meisterhaft breite und üppige Sprache ersetzt wird, wie das Bild mit einer ganz neuen unerhörten Wucht auf uns wirkt, so ist die neue Pracht der Farbe im späten Bild eine Freude. Das Bild von Lille erscheint daneben dunkel und gelblich. Eine Erklärung dafür gibt der Umstand, dass das Bild schlecht erhalten ist; die sehr dicke Farbschicht leuchtet in allen dunkeln Partien nicht mehr und starke Risse entstellen das Bild. Wenn man aber sieht, dass das nicht nur für die «Médée» gilt, sondern für eine Reihe von Bildern der nächsten Jahre — für die «Noce juive» von 1839 z. B. und die «Justice de Trajan» von 1840 — so wird man sich erinnern, wie nahe diese Werke noch der oben geschilderten Periode des Suchens auch auf farbtechnischem Gebiete zwischen 1832 und 1837 stehen. Die «Médée» von 1862 hat wie fast alle Spätbilder ihren leuchtenden Glanz bewahrt; sie ist eine der reifsten Früchte der ganz beherrschten Technik der letzten Lebensjahre [143].

Die Geschichte der Medeabilder ist zugleich die Geschichte der späteren Entwicklung des Meisters. Es sei noch kurz versucht, das Bild von Lille auf evidente Weise mit der Frühzeit zu verbinden, um die Stilstufe um 1838 noch klarer zu erfassen. 1827, im Jahre des «Sardanapale», malt Delacroix «La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi» [144]. Eine Vergleichung mit der «Médée» von Lille drängt sich auf. Die grosse Vertikale einer bedeutsamen Frauengestalt innerhalb eines ausgeprägten Hochformates ist in beiden Bildern das formale Hauptmotiv. Doch wie verschieden ist die Wirkung. Die «Grèce» ist eine pathetische Figur, die wir uns wohl auf dem Theater denken könnten und deren Bedeutung als Personifikation eines unglücklichen Volkes ohne die Unterschrift nicht klar würde. Dazu kommt eine stumpfe, stark gemischte Farbe im Hintergrund, von dem die hellen Teile scharf abstechen. Die «Médée» wirkt dann, neben solcher Frühstufe und trotz der schlechten Erhaltung mit grosser Einheitlichkeit der Farbe und dann: wie ungeheuer viel stärker ist die Bedeutsamkeit der Medeagruppe. Hier liegt eine unmittelbare Illustration vor zu den oben zitierten Aeusserungen über einen erhöhten Stil, eine höhere Wahrheit der Kunst. Wenn die «Grèce» noch durch allerlei Naturalismen (die Hand des Toten unten rechts, geronnenes Blut auf den Steinblöcken, die Gewitterstimmung) zu wirken sucht, so ist in der «Médée» die Sprache viel edler, aber auch reiner und vor allem klarer. Zwar vermöchten wir ohne Kenntnis der Medeasage die Tragödie nach dem Bilde nicht zu rekonstruieren, wohl aber erkennen wir auf den ersten

[143] Als Stütze meiner Auffassung: 1847 übermalt D. eine alte Medeaskizze (Jl. I, 324), offenbar um sie seinen neuen Farbbedürfnissen anzupassen. Gewöhnlich auf Rob. 667 bezogen. Ob mit Recht?

[144] Rob. 205. Bordeaux, Museum.

Blick den wahren, übergeordneten Gehalt des Bildes: eine Mutter, durch Grauenvolles zu rasender Verzweiflung getrieben, plant eine schreckliche Tat gegen ihre Kinder oder gegen sich. Und hat man das verstanden, so hat man einen weiteren Beweis für die künstlerische Kraft des Delacroix. Was schon in der Formulierung des «Faliero» sich regte, tritt hier mächtig auf. Delacroix kann nicht anders, als dem menschlichen Gehalt eines Vorwurfs auf den letzten Grund gehen, das Einmalige, Anekdotische zum Typischen zu erheben, zur «vérité supérieure». Also nicht nur, weil ein formal glücklicher Griff vorliegt, der das Bild beherrscht (und wir somit eine Weiterführung der Wirkungsmittel des «Prisonnier de Chillon» vor uns haben), sondern weil diese grosse Form zugleich die eine und zwingende Ausdrucksmöglichkeit für einen grossen Gedanken ist, bleibt das Bild unvergesslich.

Man kann noch weiter gehen. «So wird die Medea immer vor uns stehen» hat ein Kritiker gesagt [145] und er hat Recht. Aber welches ist denn diese Medea, woher kennen wir sie? Der Fall liegt auf höherer Stufe ähnlich wie beim «Sardanapale». Der Künstler formt und motiviert den überlieferten Sagenstoff ganz neu. Die Gestalt der Medea umgibt in der Antike eine reiche und komplizierte Mythologie [146]. Euripides führt als Erster in seiner Tragödie das Motiv ein, dass Medea ihre Kinder selbst tötet [147]. Zum ersten Mal wird bei ihm die Tat der Zauberin Medea menschlich motiviert als Tat der Eifersucht. Auf Euripides fusst Seneca und auf Beiden Pierre Corneille. Das Motiv bleibt also bis in die neueste Zeit das euripideische: Aus Eifersucht tötet Medea Jasons Braut Krëusa und tötet Jasons Kinder. Dann aber — und das ist das Wesentliche — entzieht sie sich den Folgen ihrer Tat durch die Flucht im Drachenwagen: Die Zauberin erscheint wieder. Es bleibt also ein menschlich ungeklärter Rest, denn das Schrecklichste, den Kindermord, büsst Medea nicht; sie muss nicht leiden, sie entweicht auf übernatürliche Weise. Das genügt dem 19. Jahrhundert nicht und nun überarbeiten zwei Moderne den Stoff. Grillparzer weicht unserer Frage aus, indem er die ganze Tragödie unter den Zwang des Schicksals stellt. Delacroix geht tiefer, er geht an den Kern des Problems. Viele Jahre vor 1838 denkt er an Medea. «Médée m'occupe» schreibt er 1824 in sein Tagebuch [148]. Und er findet eine u. W. völlig neue Lösung. Medea hat Krëusa getötet. Nun lässt der Künstler ihr nicht den bequemen Abgang nach vollbrachtem Kindermord, sondern sie muss fliehen und wird verfolgt. Das eigentlich Wesentliche kommt also hinzu: sie muss für die Untat b ü s s e n, sie muss die Angst der Verfolgung durchleben, muss der Strafe entgegensehen und

145 Meier-Graefe, Delacroix [2], p. 38.

146 S. Seeliger in Roschers Lexikon der Mythologie s. v. Medeia.

147 So Daremberg-Saglio Dict. d. antiquités, vol. III, 2 p. 1665 (F. Dürrbach), ebenso W. Schmid, Geschichte der griechischen Litteratur [6], 1912 I, 357.

148 Jl. I, 70.

zugleich die Schrecken des Mordes an den eigenen Kindern voraus erleben. So motiviert ein Maler, denn die Eifersucht als Motiv lässt sich nicht malen, so wie Delacroix das Malen versteht. Hier ist die Eifersucht nur mehr der Anlass, das Hauptmotiv aber sind die elementarsten Leidenschaften des Menschen, der sich im Gegensatz befindet zu den höchsten Gesetzen der Menschheit. Und dies Leiden vermag Delacroix zu malen, so, dass in der Tat «die Medea immer so vor uns stehen» wird, nicht mehr die literarische Zauberin, sondern ein Urbild, ein Typus des Tiefsten, was der Gedanke «Schuld» in uns aufrühren kann. Kann man hier nicht zutiefst erfassen, wie es Delacroix mit der Nachfolge des Michelangelo meint und mit der Bedeutung der Antike?

Erscheint diese Auffassung nicht überzeugend, so kann sie auf einem andern Wege gestützt werden. Die antike Kunst hat aus der euripideischen Fassung der Medeatragödie zwei Momente dargestellt. Einmal die sinnende Medea und dann den Akt des Kindermordes selbst [149]. Den von Delacroix gewählten Moment, der zwischen beiden liegt, kennt weder die antike, noch u. W. die neue Kunst. So ist klar, dass Delacroix einen neuen Weg geht und wenn das für das Formale wahr ist, dann doch wohl auch für das Gedankliche.

Noce juive dans le Maroc.

1839. Robaut No. 687. Paris, Louvre. h. 1,05. br. 1,40.

Das Bild geht wie die «Femmes d'Alger» auf ein Erlebnis des Künstlers zurück. Wir haben von ihm die genaue Schilderung des Vorganges in einem der Skizzenbücher von der Reise [150] und zehn Jahre nach Marocco ist er ihm noch so lebendig, dass er ihn in einem längeren Artikel dem Publikum schildert [151]. Wie für die «Femmes d'Alger» liegen viele Skizzen für Einzelfiguren vor und auch den Hof, in dem die Szene vor sich geht, kennen wir aus einem Aquarell von der Reise [152]. Delacroix ändert im Bild die Anordnung des Aquarells und die Art dieser Aenderung ergibt schon viel zum Verständnis des Bildes. Der Maler nimmt innerhalb des Hofes einen andern Standpunkt ein, ändert seinen Grundriss leicht ab und erhält so statt eines übereck gestellten Raumes mit vielen in die Tiefe führenden Schrägrichtungen eine ganz einfache, leicht ablesbare

[149] Cf. Anm. 146 u. 147. Vor Delacroix malt Poussin eine (verschollene) Medea. Die Beschreibung bei Bellori (Vite 1672, p. 449) zeigt, dass keine Stoffvertiefung vorliegt.

[150] Skizzenbuch in Chantilly. Der Text Jl. I, 154—157.

[151] 1842. s. OL. I, 103 ff.

[152] Louvre. Abgeb. Esc. II, 42.

Raumform. Die Rückwand liegt der Bildfläche parallel und zu ihr führen rechts und links beinahe symmetrisch die Seitenwände, aus denen die ebenso geführten Galerien des Obergeschosses hervortreten. Rechts kommt dazu der einfache Kubus des Treppenhauses und man muss empfinden können, in wie feinem Verhältnis zu ihm und zu den Linien der Galerien die schmale hohe Tür der rückwärtigen Wand steht[153]. Dazu kommt die feine Lichtführung. Das ruhige diffuse Licht wirft keine stark kontrastierenden Schatten; es wird eben noch fühlbar, wie es von oben zuströmt; die linke Wand des Treppenhauses ist der hellste Bildteil und von den Hauptseitenwänden ist entsprechend die rechte heller als die linke, die durch das Velum beschattet und durch die Türflügel und den Türdurchgang noch dunkler gemacht wird. Zunächst wirkt nun der beschriebene architektonische Rahmen des Bildes in einer ungemein harmonischen Weise; es ist eine Wohltat, diese ganz klaren, ganz einfachen Kuben und rechtwinklig sich treffenden Flächen aufzunehmen. Denkt man hier an den Raum der «Femmes d'Alger» zurück, so ist der Fortschritt im Sinne der Harmonie ausserordentlich gross.

In diesen schönen Raum ist eine bewegte Reihe von Figuren gesetzt. Das Wesentliche ist, dass es nicht Einzelfiguren sind in beliebiger Reihung, sondern der durchlaufende Rhythmus, das Heben und Senken der Hauptlinien weist diesen Figuren ihre Funktion im Bilde an. Es ist nicht leicht, im einzelnen zu erkennen, wie der Künstler berechnet hat. Gewiss sieht man, wie durch die Anordnung der Mehrzahl den Wänden entlang die Figuren — etwa in räumlicher Hufeisenform — an den architektonischen Rahmen angeschlossen sind und wie an vielen Stellen auch weiterhin eine solche Bindung gesucht wird. Als Beispiel sei etwa genannt, wie vom Kopf des Lautenspielers über den des Stehenden bei der schmalen Tür und über die Köpfe der Beiden auf der Treppe der Anschluss an die obere Fluchtlinie der rechten Wand gewonnen wird. All das sind vertraute Mittel der Komposition, deren Vorhandensein bei einem Künstler auf der Meisterstufe des Delacroix nicht erstaunlich ist. Seine Grösse erkennt man erst, wenn man im Rhythmus der Figurenreihe ein Aequivalent zur Harmonie des Raumes empfunden hat. Man kann etwa der komplizierten Linie folgen, die nach oben die Figurenreihe begrenzt und wird dann sofort empfinden, wie allein der Arm der Tänzerin — der einzigen starkbewegten Figur — herausstieht, während ihr im Stehenden bei der Tür sofort ein Gegenakzent im Sinne der Ruhe entspricht. Oder man kann etwa die Gesten der Figuren einzeln untersuchen und dann wird das Ergebnis dahin lauten, dass keine Einzelfigur durch eine wichtige Aktion als Individuum aus der Menge herausgelöst wird. Ist es an sich

[153] D. hat auch hier geändert: Die Tür reicht im Aquarell bis an den Horizontalbalken hinauf. Solche Einzelheiten können als Beweis gelten, wenn es sich darum handelt, die Arbeit der Komposition darzustellen.

schon wichtig zu sehen, dass der Meister der «romantischen» Geste — jedes Bild der Frühzeit zeigt sie — hier zu einer übergeordneten Komposition gereift ist, so wird man wohl auch nicht fehlgehen, wenn man hier die Darstellung einer Gesamtheit empfindet im Gegensatz zu einer Reihung von Individuen. Und ist damit nicht eben das deutlich gemacht, was wir als das «Orientalische» empfinden? Gewiss wirkt das Bild orientalischer als die «Femmes d'Alger».

Zu dieser Wirkung trägt sehr stark der farbige Aufbau bei. Er geht parallel dem ruhigen, klaren Aufbau des Raumes und arbeitet mit ganz einfachen Mitteln. Das Hauptmotiv ist der Zusammenklang des matten Grün (besonders in den Tragbalken der Galerien und in der schmalen Tür) mit dem Weinrot des Bodens. Beides sind gedämpfte Farben und ebenso ist in die Figuren, ihrem Kompositionsrhythmus entsprechend, kein allzu lauter Farbenakzent verlegt. Eine Ausnahme macht allein der Lautenspieler, dessen leuchtend roter Rock [154] optisch den Schlusstein der Komposition abgibt, denn man wird es als besondere Feinheit des Gefühls erkennen, dass diese Figur nicht etwa in schematischer Weise genau an die Stelle des perspektivischen Fluchtpunktes versetzt ist.

Wer die Spätwerke unseres Künstlers kennt, wird versucht sein, schon hier die Keime einer Disposition und einer Ausdrucksweise festzustellen, die dem Alterstil des Delacroix ihr besonderes Gepräge geben. Es sei versucht, eine solche Vermutung — sie lässt sich für diese Zeit kaum beweisen — wenigstens andeutungsweise hier einzuführen. Wer die «Noce juive» lange Zeit betrachtet, wird ausser der formalen Harmonie besonders stark empfinden eine Spannung, das Lasten einer schweren warmen Luft, die jede laute Gebärdensprache gewissermassen verschluckt, ihr Entfaltung verbietet. Es ist nicht der tragische Druck, der in den «Massacres de Scio» lastete und dort dem Bild schadete, sondern eben diejenige Atmosphäre, in der wir orientalische «Indolenz» als natürlich empfinden. Es ist also die Stimmung dem Bildmotiv durchaus angemessen. Aber es besteht nicht nur ein Lasten von aussen; es besteht auch eine Spannung von innen, aus diesen Menschen heraus. Sie könnten aus irgendeinem Anlass plötzlich zu laut agierenden werden, schliesslich zu Rasenden, zu den Menschen der «Convulsionnaires de Tanger» [155]. Diese schlummernde, latente Energie wiederzugeben, ist Delacroix hier imstande und von dieser Seite wird er in seinen letzten Jahren an ein Bild herangehen. Er wird nicht einen lauten Vorgang mit lauten Mitteln schildern, sondern einem äusserlich geringfügigen Vorwurf eine ungeheure Intensität des Lebens verleihen. Das wird später nachzuweisen sein; hier sollte ein Hinweis auf die Wurzeln solchen Empfindens nicht fehlen.

[154] Die Wahl dieser Farben ist durch Beobachtungen in Tanger bestimmt. s. Jl. I, 155 ff. Die Leistung des Malers liegt also in ihrer Harmonisierung.

[155] Rob. 662. Louvre. 1838.

La Justice de Trajan.

1840. Robaut No. 714. Rouen, Musée. h. 4,95. br. 3,96.

Das Bild ist eines der grössten, die Delacroix gemalt hat und die Art, wie die Riesenleinwand durch einen mächtigen Griff klar und eindeutig gegliedert ist, zeigt auf den ersten Blick den gereiften Meister am Werk. Und ganz sicher bezeichnen Bilder wie der «Trajan» und die «Entrée des Croisés à Constantinople» einen der Höhepunkte in des Meisters Schaffen. Sie sind die reinsten Früchte seines heroischen Stils.

Die Anregung ist dem unermüdlichen Danteleser doch wohl durch Dante selbst geworden, nicht durch die Uebersetzung des Antony Deschamps [156] und es ist wichtig, das zu sagen. Delacroix hat nicht oft nach Dante gemalt; wo er es aber getan hat, muss man aufmerken. Es ist nicht gleichgültig, ob zwischen die Kompositionen der «Dantebarke» von 1822 und die Kuppel der Luxembourgbibliothek von 1846 noch der «Trajan» hinzukommt oder nicht. Auch der Dantekult des Delacroix hat seine Entwicklungsgeschichte, die die Geschichte seines Stils erkennen hilft. Schliesslich muss auch bemerkt werden, dass die Geschichte von der Gerechtigkeit des Trajan in Dantes Gedicht selbst als Beschreibung eines Kunstwerkes gegeben ist: Es handelt sich um eines der Demutreliefs im ersten Kreis des Purgatorio und der Stoff, zum Legendenkreis Gregors des Grossen gehörig, ist unzählige Male dargestellt worden [157].

Delacroix gestaltet so: Von rechts dringt der Zug des Trajan durch den Bogen heran und dieser gewaltige Vorstoss wird plötzlich durch die Geste der Witwe zum Stehen gebracht. Diese dynamische Interpretation des Vorwurfs ist nicht ohne weiteres in der Quelle enthalten. An sich wäre eine ruhige, statische Auslegung mit Dantes Worten ebenso gut vereinbar, ja sogar besser geeignet, den ethischen Gehalt, die «Gerechtigkeit» Trajans zum Ausdruck zu bringen und viele der Illustratoren haben sie gewählt [158]. Dass es aber für Delacroix nur e i n e Auffassung, nämlich die dynamische geben kann, und zwar von den ersten Skizzen ab, ist ein weiterer Beitrag zu seiner Charakteristik. Der Maler der «Bataille de Taillebourg» konnte nicht anders wählen. Auch diese Komposition ist

[156] Die Stelle Purg. X, 73 ff. Deschamps zuerst genannt von Th. Gautier (Les Beaux-Arts en Europe 1856 I, 189), ebenso Esc. II, 259, ohne Beweis. Wie wenig Delacroix Deschamps' Uebersetzung behagte, zeigt Jl. III, 171 (1856).

[157] Uebersicht über den Stoff bei Gaston Paris, La légende de Trajan 1878, ferner BRN. in Kunstchronik XXXVI, 73 ff. Die bildlichen Darstellungen bei G. Boni in Nuova Antologia, Nov. 1906.

[158] Wichtige Beispiele: 1. Rogier v. d. Weyden. Seine Komposition in einem Teppich im Historischen Museum Bern (cf. J. Stammler, Der Paramentenschatz im Hist. Mus. zu Bern. 1895 p. 67 ff.). 2. Botticelli, Zeichnung zu Purg. X Berlin, Kupferstichkabinett. 3. Vermittelnd etwa Fed. Zuccaro (Zeichnung zu Purg. X Florenz, Uffizien).

also ein Fund erster Hand. Vor dem Bild gibt es eine Oelskizze[159], die bereits die fertige Komposition zeigt. Doch gibt es noch vorher eine wichtige Phase zu vermerken. Unter den vorbereitenden Handzeichnungen zum «Trajan», die das Museum von Rouen besitzt, gibt es eine[160], die das Vordringen des Kaisers von links nach rechts gibt, also entgegengesetzt der später im Bilde verwendeten Richtung. Es scheint doch, dass nach unserem Körpergefühl Bewegung von links nach rechts am besten ein unaufhaltsames und siegreiches Vordringen wiedergibt; die umgekehrte Richtung scheint unwillkürlich mehr mit dem Begriff des Widerstandes verbunden zu sein. So reitet bei Raffael und Delacroix der Engel, der den Heliodor niederstreckt, nach rechts; den Trajan aber, dessen plötzliches Haltmachen klar werden soll, wendet Delacroix nach anfänglichen Versuchen in die andere Richtung.

Es ist mit grosser Meisterschaft alles Wesentliche im Bilde durch die eine grosse Diagonalrichtung von oben rechts nach unten links ausgedrückt. Der Schattenrand oben rechts unter dem Bogen gibt eine Richtung an, die in den Richtungen der Fahnen fortgeführt, in der untern Bildhälfte wieder anklingt im Kopf des Reiters vor der Säule und in Kopf und Rücken des Mannes, der die Witwe stützt. Und das ist nur die Begleitung der viel mächtigeren Diagonale, die, vom Bogendurchgang rechts eingeleitet in Trajans Kopf und dem Kopf seines Pferdes ihre grösste Stosskraft erreicht, dann im linken Pferdebein ausmündet und durch die entgegengebreiteten Arme der Witwe aufgefangen und zum Halten gebracht wird, während doch wieder der Kopf der Witwe sich der Diagonale einordnet und so den formalen Zusammenhang der Bildteile aufrecht erhält. Diese Diagonalführung ist in noch viel stärkerem Mass die Grundlage des Bildes, als dies etwa von der «Bataille de Taillebourg» gesagt werden kann und beherrscht nun nicht nur die Fläche. Delacroix' altes Bestreben, alle Bildfaktoren auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, hat hier eine seiner glücklichsten Erfüllungen gefunden. Denn die beschriebene Diagonalanlage (man kann es an dem Parallelismus von Schattenrand und tiefenführender Kämpferplatte oben rechts ablesen) gliedert auch die Tiefe und drückt die Handlung restlos aus. Delacroix hat mit sicherem Geschick den bildlich darstellbaren Gehalt des Stoffes auf eine ganz knappe, unmittelbar und ohne Kenntnis der Handlung ablesbare Formel gebracht: Vordringen eines Mächtigen, plötzlich gehemmt durch eine Unglückliche. Zwar ist damit, wie schon oben angedeutet, der geistige Gehalt der Szene nicht ausgeschöpft, das eigentlich wichtige Motiv der «Gerechtigkeit» nicht anschaulich gemacht und Th. Gautier hat das noch zu Lebzeiten des Meisters notiert[161]. Aber ist dies ein Argument gegen die Schönheit

[159] Rob. 693, wo 1839 datiert. Abgeb. Esc. II, 263, leider ohne Ortsangabe!
[160] Abgeb. z. B. Meier-Graefe, l. c. p. 138.
[161] Gautier l. c. I, 190.

des Bildes[162]? Die Tat des Künstlers ist die, dass er wiederum einer Erzählung aus der Vergangenheit diejenige packende Kraft gesteigerter Wirklichkeit verliehen, ihr formal jene endgültige typische Form gegeben hat, die sich uns fortan für diese Erzählung immer aufdrängen wird.

Wenn der Meister neun Jahre später bei einem Besuch in Rouen so grosse Freude an seinem Bild erlebte[163], so sah er es in einem besseren Erhaltungszustand als der heutige Besucher. Leider hat auch diesem Bild die schwere Farbe geschadet und der Eindruck ist kein ganz einheitlicher mehr. Wo aber in helleren Partien die ursprünglichen satten Farben noch rein leuchten, da ist das Bild von hoher Festlichkeit.

«Dintorno a lui parea calcato e pieno
di cavalieri e l'aquile nell'oro
sovr'esso in vista al vento si movieno.» (Purg. X, 79—81).

Die Schilderung hat das Herz des Malers ergriffen; neben vielen malerischen Schönheiten, die uns verloren sind leuchtet immer noch unveränderlich schön etwa das wundervolle Orange der Fahnen links vor dem Blau des Himmels. —

Wie von den «Femmes d'Alger» und der «Médée» gibt es auch vom «Trajan» eine Fassung aus der Spätzeit des Künstlers[164]. Leider scheint es nicht möglich, das Bild heute nachzuweisen. Das ist in unserem Zusammenhang deshalb schade, weil uns so eine wertvolle Hilfe zur Erkenntnis der Entwicklung unzugänglich ist. Eines aber kann trotzdem auch hier evident werden: Auch im «Trajan» haben wir es mit einer Komposition in ganz grossen, dem Betrachter nahe gerückten Figuren zu tun. Dieser Faktor ist vom Stil der Meisterbilder nicht zu trennen. Später wird die Betrachtung des Heliodor in St. Sulpice erlauben, auch für diesen Bildtypus die Entwicklung zur Beruhigung und Intensivierung festzustellen.

Unter den unsterblichen Werken von Delacroix wird der «Trajan» nie fehlen dürfen, so wenig wie das nächste Meisterwerk, das nun zu betrachten ist.

Entrée des Croisés à Constantinople.

1841. Robaut No. 734. Paris, Louvre. h. 4,13. br. 5,00.

Delacroix schildert eine Szene aus dem vierten Kreuzzug von 1204. Die lateinischen Kreuzfahrer haben Konstantinopel erobert, haben die

[162] Dass kein Bild das Motiv der «Gerechtigkeit» anschaulich zu machen vermag, liegt in der Natur des Vorwurfs. Das wusste Dante: Seine Felsreliefs haben übermenschliche Ausdruckskraft: «... si, che non pur Policreto/Ma la natura lì avrebbe scorno». Purg. X, 32/3.

[163] Jl. I, 385/6, 3. Okt. 1849.

[164] Rob. 1791 von 1858. Die Stelle Jl. III, 316 scheint diese späte Fassung zu betreffen, nicht Rob. 693, wie Jl. III, 316 Anm. 2 behauptet: cf. den Verkaufspreis bei Rob. l. c.

ganze weithin vor unseren Blicken sich dehnende Stadt durchzogen und sind an einen wichtigen Punkt, etwa den Blachernenpalast gelangt[165]. Die Höhepunkte des Kampfes sind vorüber. Die Sieger, ihres Erfolges sicher, fühlen die Müdigkeit, der menschliche Abstand zwischen Siegern und Besiegten ist weniger gross. Diese Wahl des dargestellten Moments will beachtet sein. In der Frühperiode bedeutet die «Liberté» den «Massacres de Scio» gegenüber eine Klimax; die rein dramatische Spannung wird aufs höchste getrieben und das Transitorische droht dem Bilde zur Gefahr zu werden. Die geistige Konzeption der «Croisés» ist eher verwandt der Momentwahl im «Faliero» und ist eine Antiklimax. Nur ist der Vorwurf menschlich viel interessanter gemacht: Gedanken über Grösse und Niedergang stellen sich unwillkürlich ein. Vor allem aber gestattet diese Wahl des Moments wiederum, das Bild geistig und formal zu einer Einheit zu machen und darin ist es wohl allen früheren Bildern überlegen. Auch in diesem Falle können wir die Geschichte der Komposition überblicken und vielleicht ist das Bild der «Croisés» das deutlichste Beispiel für die Ausarbeitung einer grossen Linearkomposition aus der Zeit der Meisterbilder. Denn gegenüber der vorbereitenden Skizze in Chantilly[166] sind die Unterschiede gross, viel grösser als zwischen Vorstudie und Bild im Falle des «Trajan». Die wesentlichsten Punkte sind ja bereits in der Skizze enthalten, nämlich die in der Mitte und aus der Tiefe direkt gegen den Betrachter anreitende Hauptgruppe, die weit in die Tiefe sich erstreckende Stadt[167], deren Strassenlinien flächenhaft mit der Hauptgruppe Beziehung suchen und schliesslich die Architektur links, die ähnlich wie in der «Liberté» einen zweiten Akzent ins Bild setzt. Also die Elemente der Komposition sind da, aber die eigentliche künstlerische Tat liegt in der Erhebung des in Chantilly noch wenig festen Gefüges zur genialen schlagenden Einheit im Bilde des Louvre. Erst da dominiert die Reitergruppe wirklich, während in der Skizze die Bogenhalle zu viel mitspricht und das Bild zu zerreissen droht. Und nun wird sichtbar, dass in den «Croisés» im Louvre die vollkommene Ausbildung eines Kompositionstypus vorliegt, den wir in der «Liberté» vorgebildet sahen. Eine Hauptgruppe dringt, diesmal direkt aus der Tiefe, vor und neben ihr, durch ein Intervall getrennt, begleitet ein zweiter schwächerer Akzent den Vortrag. Hat man dann noch festgestellt, dass auch hier die Hauptgruppe sehr gross gebildet und ganz nahe an den Betrachter herangeführt ist[168] und dass das Bild wieder jene «konvexe», gegen den Betrachter vorgewölbte

[165] D. kann Villehardouin direkt benützt haben (Ausg. v. Du Cange, Paris 1657); event. Gibbon, Histoire de la décadence et de la chûte de l'Empire romain. trad. Guizot, Paris 1812 (Die Stelle vol. 12, p. 65 ff.).

[166] Rob. 709, wohl richtig 1840 datiert. Musée Condé, Chantilly. Abb. Esc: II, 27.

[167] Der Hintergrund ist eine Art Rekonstruktion der Landschaft um Konstantinopel. So auch Esc. (II, 269), der Konst. kennt.

[168] Schon in der Skizze in Chantilly der Fall, was die frühe Datierung stützt.

Form zeigt, so ist genetisch der Zusammenhang mit der Frühzeit klar. Will man aber das Neue feststellen, so wird man es darin finden, dass alle Bildfaktoren nun auf ganz grosse, ganz einfache Formen gebracht sind. Die Geschichte der Schrägkompositionen vom «Sardanapale» ab über «Liberté» und «Taillebourg» bis zum «Trajan» ist letzten Endes die der virtuosen Vervollkommnung einer Bildidee, der im Werke des Künstlers eine weitere Zukunft nicht beschieden war, während die einfachere und grössere Form der «Croisés» in die Zukunft des Künstlers weist. Im Bilde des Louvre sind alle Dimensionen von elementarer Klarheit. Vertikale und Horizontale gliedern die Fläche, die Tiefe ist durch den direktesten und einfachsten Vorstoss von hinten nach vorn gegeben. Also bei höchster Mannigfaltigkeit der Einzelform die höchste Einfachheit der Hauptfaktoren. Innerhalb dieses unerschütterlich festen Gefüges darf nun der Maler sich ergehen und seinen Reichtum an schöner Erfindung ausbreiten. Wie klar und festgefügt ist die Gruppe der Reiter und wie ist sie durch ein ganz einfaches Mittel mit den Vordergrundfiguren und somit der ganzen Bildfläche fest verankert: Im Kopfe des vordersten Reiters — wir werden ihn Balduin von Flandern zu nennen haben — scheinen sich die Fluchtlinien der Gebäude zu treffen [169], in ihm finden wir, entsprechend dem hohen Augenpunkt, den Schlüssel und Mittelpunkt der Komposition (ähnlich gefühlsmässig verlegt, wie in der «Noce juive», von deren architektonischer Festigkeit die klare Struktur des Bildes sich herschreibt). Folgt man nun von diesem Kopf der Richtung des Oberkörpers nach unten, so wird man zu der wundervollen Frauengruppe im Vordergrund rechts hingeführt; folgt man von Balduins Hand dem Pferdehals, so erscheint die Bindung mit der linken Vordergruppe von Vater und Tochter. So ist durch die Erfindung dieser einzigartigen Form von Balduin und seinem Pferd das ganze Bild gefestigt und zwar nicht im Sinne einer klassizistischen Regelmässigkeit, sondern durch die unerschöpfliche Findigkeit einer primären Phantasie. Hier sind nur einzelne Motive herausgehoben, geht man aber weiterhin Einzelheiten nach, so erkennt man immer neue Beziehungen; zuletzt aber wird man immer wieder zu der grossen Hauptstruktur zurückgeführt, ohne die alle Einzelheiten keinen Halt ergäben.

Ebenso klar und gross ist die Farbenkomposition. Kalte Töne im Himmel, im Hintergrund, und im Vordergrunde besonders da, wo von den Besiegten die Rede ist; warme leuchtende Farben in unerhört glänzendem Vortrag in den Siegern und den beiden Vordergruppen links und rechts, die man zuerst mit den Reitern zusammensieht. Wieder spielt das Rot als verbindendes Element eine wichtige Rolle. Es sei etwa genannt, wie zwischen dem roten Mantel des flehenden Vaters vorn links, dem roten

[169] Nur scheinbar. Das Bild ist nicht «durchkonstruiert». D. verlässt sich — mit Recht — auf sein Auge.

Mantel Balduins und der roten Fahne am Boden eine Art Dreieck entsteht, das — vom Zentrum nach links tendierend — die Verschiebung der Reitergruppe nach rechts für unser symmetriegewohntes Auge auswägt. Darin wird nichts Schematisches fühlbar: das Rot spielt weiter und flackert da und dort in Helmen und Fahnen der Reiter wieder auf. Das Auge, sicher geführt durch das grosse Gesamtgefüge des Bildes, kann sich auf der grossen Fläche ergehen und hundert Einzelschönheiten entdecken, wie das auch der hier bessere Erhaltungszustand erlaubt. Aber ist auch solches unendliche Spiel reichster Phantasie in dieser Zeit des Meisters Freude, ist ihm jede dieser Einzelheiten lieb, so wird gerade an diesem Punkt später für die Erkenntnis der Entwicklung einzusetzen möglich sein. Auch von den «Croisés» gibt es ja eine späte Fassung [170] und über den Gang der Weiterbildung sei soviel hier gesagt: Einmal ist die Festigkeit des Gesamtgefüges, die den «Femmes d'Alger» und auch dem «Trajan» gegenüber gar nicht genug betont werden kann, ein Fundament für die Bildstrukturen der Spätzeit. Dann aber kann das Disparate, das ein Bild von dieser Grösse und Einzeldurchführung notwendigerweise in sich trägt, später den Künstler nicht mehr befriedigen. Er wird eine grössere Einheit suchen und sie in der Spätfassung der «Croisés» nicht nur im kleineren Format finden, das gestattet, das ganze Bild mit einem Blick zu umfassen, sondern noch viel mehr durch eine ganz neue Konzentration des bildlich und geistig Wichtigen. Davon wird später zu reden sein.

Lithographien zu Shakespeares Hamlet.

1843 vollendet. Robaut Nn. 577—597 = Delteil Nn. 103—118.

Die Lithographien entstehen wesentlich in zwei Gruppen 1834/5 und 1843, dazu kommen einige undatierte Blätter [171]. 1843 sind die 16 Steine vollendet und Delacroix veröffentlicht eine Serie von 13 Blättern [172]. Die vollständige Serie erscheint erst nach seinem Tod 1864 [173]. Sind auch die älteren Blätter von den jüngeren ziemlich leicht zu unterscheiden, so kann man doch nicht sagen, dass die beinahe zehnjährige Unterbrechung der Einheitlichkeit der Folge geschadet habe. Das rührt daher, dass sich Delacroix sein ganzes Leben lang um den Hamlet bemüht hat. Die Serie der Lithographien wird von einer ganzen Reihe von Bildern begleitet. Es wäre wohl der Mühe wert, Delacroix' eigene Hamletauffassung zu

[170] Rob. 1189. Paris, Musée des Arts décoratifs (Slg. Moreau-Nélaton).

[171] Zur Datierung s. Delteil. Die undatierten Blätter verteile ich: D. 108 u. 111 an die frühe, D. 106 u. 107 an die späte Gruppe. Aehnlich Vollmer (Graphische Künste 1914 p. 16 ff.).

[172] Erstausgabe: «Hamlet, treize sujets dessinés par Eugène Delacroix. A Paris chez Gihaut frs. 1843», es fehlen die Blätter D. 107, 114, 117.

[173] «Hamlet, seize sujets dessinés et lithographiés par Eugène Delacroix. Paris 1864». Der Herausgeber war Paul Meurice, der die Steine erworben hatte.

rekonstruieren und die Literaturgeschichte könnte dabei gewinnen. Denn im Gegensatz zur Faustserie, die mehr eine lose Reihe der bildlich interessanten Situationen gab, ist die Hamletserie ein Bekenntnis, ein Nachgestalten der Dichtung in lückenloser Folge. Hier kann es sich nur darum handeln, an Hand einiger Beispiele weiteres Material zur Erkenntnis der Entwicklung zu gewinnen.

Hält man die Totengräberszene von 1843 neben das Blatt der Theaterszene von 1835, so erkennt man einen grossen Fortschritt. In der Theaterszene ist zweifellos die grosse räumliche Diagonale von der Königin links bis zu den Schauspielern rechts, die auch flächenhaft diagonal gliedert, ein einheitliches und starkes Bildmotiv, aber man wird gerade in dieser Schrägkomposition die Verwandtschaft mit der Stufe der «Femmes d'Alger» nicht verkennen und wie in jenem Bild eine grosse Dominante vermissen. Der Inhalt, der wachsende Schrecken des Königspaares ist nicht schlagend zum Ausdruck gebracht. Schliesslich wäre zur Charakteristik des Blattes noch die flackernde, springende Verteilung der Lichter und Schatten zu nennen: Schwarz und Weiss sind nicht in klar erfassbaren grossen Formen in gegenseitige Beziehung gesetzt. Bei solchem Urteil ist natürlich zu bedenken, dass es von der Stilstufe um 1843 aus gefällt ist.

Im Aufbau der Totengräberszene wird man die Abklärung der Kompositionsgedanken des Künstlers, die Stufe der «Croisés» sofort erkennen. Nicht nur, dass ohne Virtuosenstücke die Figuren klar und einfach zu einander stehen und auch die Vierergruppe selbstverständlich und sicher im Rahmen steht. Auch den Hauptinhalt erkennt man sofort: Gedanken über Vergänglichkeit an einem Grabe und die dominierende Rolle Hamlets bleibt nicht im Ungewissen. Auch dass für eine Illustration, eine Buchseite also, das Hochformat a priori den Vorzug verdient, darf man nicht vergessen. Hauptsächlich aber haben wir es hier wirklich mit einem Schwarzweissblatt zu tun, das mit den Mitteln der Zeichnung arbeitet, nicht mit einer Uebertragung von malerischen Werten in die Graphik, wie in der Theaterszene. Welch hohe Schönheit Delacroix in diesem zeichnerischen Stil erreicht, zeigt etwa das Blatt von Ophelias Tod.

Nun ist es aber bezeichnend, dass die Komposition der Totengräberszene — um nur diese eine aus der Serie herauszugreifen — ihrerseits wieder ihre Vorgeschichte und weitere Entwicklung hat, die über mehr als 30 Jahre zu verfolgen ist[174]. Eine 1828 gefundene Form tritt zurück hinter dem mehrfach abgewandelten Typus der Lithographie, um schliesslich im Spätbild von 1859 ausgereift und beruhigt wiederzukehren. Man darf an die ganz ähnliche Geschichte der Medeakompositionen erinnern. Sehen wir somit die Hamletserie nach vor- und rückwärts im Werke

---

[174] Folgende Stufen sind zu verzeichnen: 1. 1828 Lithographie Rob. 286 = D. 75; 2. 1834 Zeichnung Rob. 1678; 3. 1835 Oelbild Rob. 576; 4. 1839 Oelbild Rob. 694; 5. 1843 Lithographie Rob. 593 = D. 116; 6. 1859 Oelbild Rob. 1388.

des Künstlers fest verankert, so erscheint sie gegenüber der früher besprochenen Faustserie trotz starker innerer Verschiedenheiten geschlossen. Eine starke Betonung des im Sinne des Theaters Wirksamen und eine Vorliebe auch für malerische «Effekte» ist nun, von der Stufe der Hamletserie aus betrachtet, im Faust fühlbar. Die Gruppen und Handlungen im Hamlet sind viel ruhiger und bestimmter angefasst und konzentrierter geformt [175].

La Fiancée d'Abydos.

1843. Robaut No. 772. Paris, Louvre. h. 0,35. br. 0,25.
1843. Robaut No. 773. Dresden, Sammlung Schmitz. h. 0,33. br. 0,41.

In rasch gemalten Bildern kleinen Formates kann man hoffen, die Sprache des Künstlers unmittelbarer zu erfassen, als in grossen Kompositionen, die ihn monatelang beschäftigen. Doch gilt das nur bedingt. Denn während allerdings der formale Vortrag die Frische der ersten Inspiration zeigt, so ist die Gestaltung des Themas mit derselben Sorgfalt behandelt, wie in den grossen Bildern. Die beiden Fassungen der «Fiancée» aus demselben Jahr lassen das ganz deutlich erkennen. Schon 1824 notiert sich Delacroix den Stoff aus Byrons Gedicht [176]. Dass er also schon früh eine Idee zur formalen Gestaltung gehabt habe, kann man annehmen. 1843 finden sich dann die beiden thematisch und formal verschiedenen Fassungen und wie in so vielen andern Fällen ist uns auch hier eine späte Fassung (von 1851) bekannt [177]. Wieder ist interessant, wie Delacroix sein Thema fasst. Selim hat sich gegen den Oheim und Usurpator Giaffir erhoben, dessen Tochter Zuleika er liebt, und wird verfolgt. Er will Zuleika überreden, Gefährtin seines Abenteurerlebens zu werden; man hört die Verfolger nahen, Selim will den Schuss abfeuern, der zwar seine Gefährten rechtzeitig zu Hilfe rufen kann, zugleich aber die Verfolger aufmerksam machen muss:

«Forth to the cavern mouth he stept;
His pistols echo rang on high,
Zuleika started not, nor wept.»

Soweit Byron. Delacroix hat zunächst diesen Augenblick unmittelbar vor dem Schuss gewählt, denn weder Selims lange Reden vorher

[175] Aehnlich urteilt Vollmer l. c. p. 16.

[176] Vorbild: Byron «The Bride of Abydos». Erstausgabe London 1813. Byron l. c. III, 157 ff. Die Szene Canto II, XXIII, l. c., p. 201/2. cf. Jl. I, 115 (1824): «Rappelle, pour t'enflammer éternellement, certains passages de Byron; ils me vont bien. La fin de la *Fiancée d'Abydos*».

[177] Rob. 1182, wohl zu spät datiert, denn Jl. I, 373, 377 (event. auch II, 138) bezieht sich wohl sicher auf dies Bild, nicht auf Rob. 772. Jedoch 1849 noch unfertig.

noch der Kampf nachher erschienen ihm darstellbar; ihn reizte dieser Moment, der einerseits eine kurze Ruhepause, andererseits höchste Spannung, Intensität gibt. Dass der Künstler diesen Moment dem Kampf vorzieht, ist höchst wichtig, denn wir ersehen daraus zunächst zweierlei. Einmal ist diese Wahl ein Beweis gegen die vielverbreitete Ansicht, dass nur Blut und Mord den Künstler ganz befriedigt hätten. Dann aber kann man auch hier ein entwicklungsgeschichtliches Moment erfassen. Die Aehnlichkeit der Momentwahl mit der des «Faliero» braucht nicht ausgeführt zu werden, wohl aber die Unterschiede. Der «Faliero» war eine vollendete Illustrierung Byrons. In der «Fiancée d'Abydos» steigert Delacroix die Intensität über Byron hinaus, aber nicht im Sinne des Schauerlichen (wie im «Prisonnier de Chillon»), sondern im Sinne der formalen Schaubarkeit. Zuleika steht nicht tatenlos da; sie fällt Selim in den Arm, will ihn verhindern, den Schuss abzugeben und stellt sich zwischen ihn und die Verfolger. Die äusserliche Aktion — besonders in der Fassung des Louvre — ist gering und wenn das Bild uns dennoch den Eindruck des Wildbewegten, der äussersten Spannung macht, so wird sich entwicklungsgeschichtlich eine Erklärung aufdrängen: Hier liegen die Anfänge jener Intensivierung, jener Spannung von innen heraus, die eine Hauptkomponente des Spätstils bildet und an die bereits bei Gelegenheit der «Noce juive» zu denken möglich war.

Der Gestaltungsprozess lässt sich aus den beiden Fassungen etwa so ablesen: Im Dresdener Bild sucht Delacroix eine Bewegung zu geben, die der Abfolge der Handlung parallel geht. Von rechts hinten dringen — am Fackelschein erkennbar — die Verfolger herbei, Selim drängt nach links zu seinen Waffen und weiterhin zur Küste links hinten, von der die Hilfe durch die Gefährten kommen muss. Zuleika hängt sich an die Hand mit der Pistole und hemmt so die Bewegung. Dem Zug nach links entspricht das Querformat. Im Hochbild des Louvre ist die Szene so gefasst, wie sie oben beschrieben worden ist und ist zweifellos bildmässig viel besser. Das Transitorische der ersten Idee ist durch eine Gruppe ersetzt, in der widerstrebende Richtungen und Kräfte zu einem momentanen Ausgleich kommen. Das ist die einzige bildlich mögliche Form; die Dresdener Fassung enthält einen Kompromiss zwischen Bildhaftigkeit und Illustration und es spricht für den Künstler, dass ihm — im Louvrebild — die Form schliesslich selbst auf Kosten der Anschaulichkeit wichtiger ist. Diese Gesamtform des Bildes ist einfach und eindrücklich. Wie ein Keil stösst der Felsen nach vorn und an der Vorderkante, im Mittelpunkt des Bildes, steht die Gruppe, die zeichnerisch durch die beiden vorderen Arme zusammengeschlossen ist. Je weiter man bis in Einzelheiten geht, desto deutlicher erscheint die Festigkeit des Bildes gegenüber dem von Dresden.

Farbig stehen die beiden Bilder im gleichen Verhältnis zueinander wie formal. Das Pariser Bild steht unendlich höher. Es ist ein Privileg dieser kleinen Bilder, dass in ihnen Delacroix' Farbe ihre ganze Leuchtkraft

unverändert bewahrt hat und so sind sie als Zeugnisse ebenso wichtig als die grossen Kompositionen. Die Gruppe in der «Fiancée» des Louvre strahlt in den drei reinen Grundfarben Blau, Rot und Gelb so funkelnd, dass alle Farbenkraft der Fläche auf diesen kleinen Fleck konzentriert erscheint. In Dresden ist wie die Form auch die Farbe viel weniger stark gefasst, die Unterordnung der Umgebung unter die auch schwächere Gruppe ist weniger sicher gegeben.

Eben der Faktor der Konzentration, wie er im Pariser Exemplar so stark erscheint, muss mit aller Deutlichkeit herausgehoben werden. Denkt man etwa an den «Sardanapale» zurück, so erscheint die zurückgelegte Strecke erstaunlich gross und wie bei der thematischen Betrachtung auf die Spätzeit hinzuweisen war, so bleibt auch hier anzumerken, wie die starke Konzentration auf die Hauptfaktoren dem Künstler immer wichtiger wird. Das Bild steht also in einer Reihe, die (nach vorliegender Darstellung) etwa vom «Prisonnier de Chillon» über die Kuppelfiguren der Kammerbibliothek zu den Spätbildern führt. Und der entwicklungsgeschichtliche Abstand vom «Prisonnier de Chillon» ist gross genug. Dort lag das mehr momentan Wirksame in der Ausdruckskraft der packenden Geste; hier beruht die anhaltend starke Wirkung auf der Angleichung an die grossen Hauptrichtungen der Bildfläche, auf dem grossen Gefüge wie in den «Croisés».

Mit der Betrachtung der Werke um 1843 ist diese Untersuchung in eine Zeit vorgeschritten, in der die Arbeitskraft des Künstlers in allererster Linie von zwei Aufgaben ganz grossen Stils in Anspruch genommen war. Die Ausmalung der Kammerbibliothek beschäftigt ihn seit 1838 und bald wird er auch an die Kuppel der Senatsbibliothek herangehen. Als verbindendes Glied und Paralleie nach vor- und rückwärts sei hier eine Charakteristik der literarischen Tätigkeit von 1844—1848 versucht. Eine zusammenfassende Betrachtung des fünfjährigen Zeitabschnitts ist deswegen berechtigt, weil vorerst das Tagebuch ausser Fragmenten zu 1844 und 1846 nur für 1847 wirklich ausgiebig ist [178]. Um dieses Jahr gruppieren sich alsdann die Künstlerartikel dieser Mittelperiode und schliesslich ist 1847 das Jahr der Fertigstellung der beiden grossen malerischen Aufgaben, deren Untersuchung ans Ende der Mittelperiode führen wird. Nochmals sei hier auf die merkwürdige Tatsache hingewiesen, dass der Künstler seit den ausführlichen Notizen zu 1824 das Tagebuch sehr wenig benützt [179] und dass dieser Unterbrechung parallel geht jene andere in der Abfassung der Künstlerartikel, also zwischen 1830 und 1845 (in

[178] 1844: Jl. I, 202—217; 1846: Jl. I, 218—234; 1847: Jl. I, 235—336.

[179] Die Seiten 145—192 von Jl. I (Maroccoreise) sind ja völlig anderer Natur, wie oben gezeigt worden ist.

welchem Jahr der Artikel über Puget erscheint) [180]. Die Erklärung liegt darin, dass diese Jahre die grösste Entfaltung der Kunst des Meisters bringen, dass sie eine Anspannung und auch eine Befriedigung in der produktiven Tätigkeit bedeuten, die zeitweilig die Reflexion zurückdrängt.

Versuchen wir eine Uebersicht zunächst über die Bekenntnisse im Tagebuch und in den Briefen gegen das Ende der Periode, so wird es demnach nicht verwunderlich sein, dass Aeusserungen jener Melancholie, des «mal du siècle» fast nicht auftreten. Die Notizen tragen einen völlig anderen Charakter als in der Frühzeit, sie sind nun vorab ein Malerbuch und enthalten das Material zu einer vollständigen «Kunsttheorie», die neben den Kunstwerken derselben Zeit von symptomatischer Bedeutung ist. Versucht man nun aus den verstreuten Aeusserungen diese Theorie in grossen Linien zu rekonstruieren — wie dies hier versucht wird — so vergeht man sich nicht gegen den Geist des Künstlers, der selbst an eine solche Synthese denkt und ihren Wert anerkennt [181]. Versuchen wir, Delacroix reden zu lassen, wobei betont werden muss, dass es sich gemäss den Zielen der vorliegenden Abhandlung nicht um Kritik oder Wertung handeln kann, sondern nur um Feststellung des Tatbestandes.

Die Kunst hat ihren Ursprung nicht von der Kopie des Naturobjektes, sondern von oben, vom schöpferischen Genius, dem «génie», das über den Einzeldingen eine höhere Einheit, tiefere Bezüge erblickt, sie auf einem übergeordneten Plan zusammenfügt [182].

Demnach muss auch die Aeusserung, das Einzelkunstwerk also, eine solche Einheit vorführen. Dazu ist nötig eine grosse leitende Inspiration, eine Idee (idéal), die nicht eine Leistung des rechnenden Verstandes ist, sondern ein Geschenk der Phantasie (imagination) [183]: «Tout travail où l'imagination n'a pas de part m'est impossible». Umgekehrt wird niemals eine glänzende Naturnachahmung zur wirklichen Kunst führen und eine Kritik, die von diesen Dingen ausgeht, verfehlt ihr Ziel [184].

Von hier aus gelangt Delacroix zu einer Kritik der Quellen der eigenen Inspiration, da, wo sie in früherer Zeit nur zur Entfaltung glänzenden Könnens Anlass gaben. Byron, Goethe stehen ihm nicht mehr so hoch [185]. Solche Symptome der inneren Entwicklung sind

[180] Eine Einschränkung verdient diese Feststellung hinsichtlich des Poussinartikels; darüber unten p. 70.

[181] Gemeint ist 1. der jetzt bestimmter auftretende Plan zum «dictionnaire des Beaux-Arts» (Jl. I, 212 ff.) und 2. «désir de systématiser»: Jl. I, 289.

[182] Hauptstelle Jl. I, 214, ähnlich von der Gegenseite Jl. I, 219, 220, 327 und Baudelaire, l'Art romantique p. 10, 13 (Aeusserungen Delacroix' an Baudelaire, die dieser ca. 1845 datiert: p. 9).

[183] Jl. I, 208, 233, 303/4. L. I, 318 (Kritik an Ingres).

[184] Kritik an Jordaens Jl. I, 303/4; Couture beurteile nur nach exécution: Jl. I, 269. cf. Jl. I, 204, 219 f.

[185] Byron: Jl. I, 205. Goethe: Jl. I, 220 f.

wichtig. Es darf hier auf frühere Ausführungen über Goethe und Dante verwiesen werden [186].

Einheit und Grösse der Inspiration äusserst sich in Einheit und Grösse der Form. Kein Wunder also, dass Fragen der Komposition einen grossen Raum einnehmen. Wenn immer wieder auf die Wichtigkeit der Hauptdisposition, der «grandes lignes» (die die Einheit gewährleisten) hingewiesen wird [187], ja wenn der Künstler in der Art moderner kunsthistorischer Methode Kunstwerke grosser Meister auf solche Dinge hin untersucht [188], so wird darin geradezu eine Betrachtung wie die vorliegende eine Anerkennung ihrer inneren Berechtigung finden. Der Künstler stellt die Forderung der Einheit sehr hoch und gelangt mitunter zu eminent klassischer Formulierung: «.... la plus grande unité possible, de telle sorte que les détails, non seulement n'y nuisent point, mais y soient d'une nécessité absolue [189].» Zweifellos ist hier das ausgedrückt, was als Festigkeit des Gefüges und Konzentration des Ausdrucks bei der Betrachtung der Meisterbilder wichtig schien.

Wieder eine Stufe weiter fordert nun aber die Einheit der Komposition als Mittel des Ausdrucks in der Materie vor allem eine Technik, die geeignet und fähig ist, die grosse Anlage des Bildes auch bis in die letzten Stadien der Ausführung zu bewahren, ohne dass die Detaildurchbildung der Komposition schade. Wenn man — und dies ist Delacroix' Technik — das Bild gewissermassen schichtenweise in allen Teilen gleichzeitig fördert, statt einen Teil nach dem andern bis zur Vollendung zu führen, so ist nicht nur in jedem Stadium eine Harmonie der ganzen Fläche da, sondern der Künstler wird auch in der Ausführung noch der glücklichen Eingebung des Augenblicks folgen dürfen; das Bild wird bis zuletzt etwas von der Lebendigkeit der ersten Inspiration bewahren [190].

Schliesslich muss solcher Technik eine reiche Palette zur Verfügung stehen, eine biegsame, gelenkige Farbengebung, die alles auszudrücken vermag. So werden in dieser Zeit die Farbnotizen häufiger.

Es muss hier eine Uebersicht über des Künstlers farbentheoretische Bemühungen versucht werden. Die für vorliegende Untersuchung eigentlich erforderliche entwicklungsgeschichtliche Darstellung der Materie lässt sich leider nicht durchführen, weil das vorhandene Material mit ganz wenigen Ausnahmen sich nicht datieren lässt. Was für die Mittelperiode festgestellt werden kann, bezeugt, dass Delacroix im Besitz einer Experimentalmethode ist, die seiner Farbgebung zugrunde liegt, ihm die farbige Gestaltung seiner Bilder erleichtert und somit eine wichtige Grundlage zum Verständnis ihrer farbigen Erscheinung abgibt. Vier Methoden sind überliefert:

[186] S. o. p. 27.

[187] Hauptstelle Jl. I, 244. cf. Jl. I, 267, 276.

[188] Eine Reihe von Rubensbildern: Jl. I, 244—246. Raffael: Jl. I, 273.

[189] OL. I, 110 (Champrosay 17. 4. 1846).

[190] Jl. I, 252, 278, 280, 330. In der Praxis etwa: «mon ébauche est très bien, elle a perdu de son mystère». Jl. I, 267. Stadien der ébauche Jl. I, 276. cf. L. II, XX.

1. (Primäre Quelle, relativ datierbar). Das Farbendreieck im Skizzenbuch von Chantilly, das Mischungsverhältnisse und Komplementärwirkung der drei Grundfarben klarlegt. Nach 1832, vor 1846 [191].
2. (Secundäre Quelle, nicht datierbar). Ein «cadran en carton» «que l'on pourrait appeler son chronomètre. A chacun des degrés était disposé, comme autour d'une palette, un petit tas de couleur qui avait ses voisinages immédiats et ses oppositions diamétrales». Bezeugt von Th. Silvestre [192].

Neben diesen zwei systematischen Behelfen haben wir Nachricht über zwei rein empirische:

3. (Secundär, nicht datierbar). «Pour aller plus vite dans ses tâtonnements, il s'était procuré des pains à cacheter d'une grande dimension et de toutes les nuances imaginables, et il en avait devant lui quand il ébauchait son tableau; et comme il peignait toujours debout, pour pouvoir reculer à chaque instant et ne jamais perdre son ensemble, il plaçait rapidement de son doigt mouillé une suite de tons qu'il regardait à distance, d'un œil clignotant, et il ne les adoptait qu'après en avoir ainsi vérifié la valeur, la qualité, l'harmonie». Bezeugt von Ch. Blanc [193].
4. (Secundär, relativ datierbar). «Avant de peindre, il composait un grand nombre de tons sur sa palette, qu'il opposait avec un art infini, qui facilitaient la promptitude de l'exécution». Bezeugt von Lassalle-Bordes. ca. 1838—47 [194].

Diese vier Methoden, die sich in der Anwendung natürlich nicht unterscheiden lassen und neben denen noch andere existiert haben mögen, bilden nun die experimentelle Grundlage zu gewissen Erscheinungen in Delacroix' farbigem Vortrag, die nach der Terminologie seiner Zeit auf zwei wesentliche Formeln gebracht werden können:

1. «Mélange optique». Statt zwei Farben auf der Palette zu mischen, setzt man sie auf der Leinwand rein nebeneinander. Sie ergeben, auf Distanz gesehen, einen Mischton von höherer Leuchtkraft.
2. «Contraste simultané». Ein Farbton wird zu grösserer Leuchtkraft gebracht, wenn man die entsprechende Schattenpartie (demi-teinte) nicht durch Verdunkelung derselben Farbe, sondern in der Komplementärfarbe gibt.

Die Anwendung dieser Mittel findet sich nicht nur in den Werken — wo wir uns auf die Ausführungen zu einzelnen Bildern berufen können — sondern auch in den Farbnotizen des Tagebuchs [195].

[191] Quelle: Carnet de Chantilly, vorletzte Seite. Von Guiffrey (l. c. 1913) wohl mit Recht gegen 1846 datiert. cf. Anm. 119.

[192] Th. Silvestre, Eugène Delacroix, documents nouveaux, Paris 1864 p. 17.

[193] Charles Blanc, Les artistes de mon temps, Paris 1876 p. 66.

[194] Lassalle-Bordes in L. II, XXI. Die annähernde Datierung möglich, weil L—B. besonders bei seiner Mitarbeit an der Kammerbibliothek Delacroix beobachten konnte.

[195] Jl. I, 265, 277, 291, 329, 331: Zeit der Kammerbibliothek.

Das Entscheidende ist also: Wenn Maler früherer Zeit oftmals empirisch solche Mittel angewendet haben, so verwendet sie Delacroix als Erster systematisch und in voller Kenntnis der Wirkung.

Erstens wegen dieser Priorität, zweitens weil Delacroix dadurch auf technischem Gebiet der direkte Vorläufer des Impressionismus geworden ist, drittens weil zur selben Zeit in Frankreich die Wissenschaft sich dieser Phänomene bemächtigt, hat man Delacroix nicht nur zum Empiriker, sondern zum Erforscher und wissenschaftlichen Kenner der Farbentheorie stempeln wollen. Der Hauptvertreter dieser Meinung ist Paul Signac [196]. Hierzu einige Tatsachen:

1. 1821 gibt der Physiker Ch. Bourgeois eine «rose chromatique», die über Mischungsverhältnisse orientieren konnte, nicht aber über den «contraste simultané». Ob Delacroix das Buch gekannt habe, wissen wir nicht [197].
2. 1828 verliest der Physiker Michel Chevreul vor der Académie des Sciences ein Mémoire über «mélange optique». Ein Zusammenhang mit Delacroix ist nicht nachweisbar [198].
3. 1839 veröffentlicht Chevreul ein Buch, das die Gesetze des «contraste simultané» darlegt. Ein Zusammenhang ist nicht nachweisbar [199].
4. «Um» 1850 will Delacroix Chevreul persönlich aufsuchen; der Besuch unterbleibt aus Gesundheitsrücksichten. Ein weiterer Verkehr ist nicht nachzuweisen [200].
5. Nach Delacroix' Tod werden die Gesetze verschiedentlich den Künstlern zugänglich gemacht [201].

Daraus wird man schliessen müssen, dass Delacroix zu der uns beschäftigenden Zeit die Farbgesetze wissenschaftlich zwar gekannt haben kann, dass aber nichts uns berechtigt, eine intensive theoretische Beschäftigung anzunehmen [202].

Man wird dem Künstler näher kommen, wenn man in ihm einen Suchenden sieht, der zwar jedes Hilfsmittel zur Gewinnung einer sicheren und biegsamen Technik dankbar aufnimmt — auch hier tritt der Hang zum Systematisieren deutlich hervor — in seiner Farbgebung aber viel mehr und Höheres sucht, als eine Methode. Was er mit seiner Farbe geben möchte, ist eine sichere und nicht miss-

[196] Paul Signac, De Delacroix au Néoimpressionisme 1911. Ausgesprochene Programmschrift, die die Vorzüge des Neoimpressionismus theoretisch (!) begründen will. Delacroix' Vorläuferrolle übertrieben. So ist die Einführung der «tradition orientale», die D. in Marocco aufgenommen haben soll (p. 33 f.), eine reine Ideologie.

[197] Ch. Bourgeois, Manuel d'optique expérimentale à l'usage des artistes et des physiciens. Paris 1821. Rose chromatique p. 79 u. Pl. XIX, fig. 96.

[198] Mémoire sur l'influence que deux couleurs peuvent avoir l'une sur l'autre quand on les voit simultanément. Lu à l'Académie des Sciences le 7 avril 1828.

[199] De la loi du contraste simultané des couleurs et de ses applications, Paris, 1839 mit Atlas. s. Text p. 89 ff. u. Pl. IV.

[200] Signac l. c. p. 46.

[201] 1. von Chevreul, Les couleurs et leurs applications aux arts industriels, à l'aide des cercles chromatiques, Paris 1864. 2. Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin. Paris 1867, bes. chap. XIII.

[202] Aehnlich Meier-Graefe l. c. p. 50 ff. auf anderm Wege.

verständliche Bezeichnung der jeweils besonderen Stimmungs- und Ausdrucksnuance, die ein Bild beherrscht, sodass einmal mehr Idee, Farbe und Komposition zur Einheit zusammenwirken. Das also, was die Feinfühligen unter seinen Zeitgenossen als «nuance morale» erkannt und bewundert haben [203].

Ist der Künstler immer mehr der technischen Schwierigkeiten Herr geworden, ersteigt seine Phantasie immer leichter jene Höhe, von der aus sie die Einheit des Naturgeschehens überblickt, so wird immer mehr das Kunstwerk sich dem höchsten Ziel nähern, der Schönheit. «Le Beau est assurément la rencontre de toutes les convenances [204].» Man muss sich klar machen, wie sehr Delacroix' Zeit noch von den Schönheitstheorien des 18. Jahrhunderts abhängig war, die die Schönheit in irgend eine äusserliche Formel zu fassen suchten, um zu verstehen, wie weit er hier gelangt.

Aber, steht seine «Theorie» in ihrer Geschlossenheit und Kraft unendlich höher als die Bekenntnisse aus der Frühzeit, bedeutet sie auch den oben besprochenen Aeusserungen über Michelangelos Jüngstes Gericht gegenüber einen wesentlichen Fortschritt, so darf man nicht übersehen, wie sehr sie geeignet war, den Meister zu einem Einsamen zu machen, der allein und ohne wahres Verstehen seiner Zeit zu immer reinerer Anschauung zu gelangen suchte. So wandelt sich nun das «mal du siècle» früherer Jahre zum Gefühl der Einsamkeit, zur Verachtung der Kleinlichkeit und Schwäche seines Jahrhunderts verglichen mit seinem Ideal [205]. Hier liegen die Vorzeichen der Spätzeit des Künstlers. Hier liegen aber vor allem die Quellen zu jener Sehnsucht nach einer vergangenen Schönheit, wurzelt der Wunsch, die Schönheit der antiken Welt [206] aus sich heraus neu zu gestalten. Das Tagebuch von 1847 ist während der Arbeit an der Decke der Kammerbibliothek geschrieben; sie ist einzig zu verstehen als die Gestaltung seiner Vision von einer schöneren und reineren Welt: «.... ressusciter en quelque sorte le mâle génie des anciens dans la représentation des formes et des passions humaines [207].»

Es seien noch kurz die Künstlerartikel aus diesen Jahren genannt.

Puget.	Plutarque français.	1845.
Prudhon.	Revue des deux mondes.	1846.
Gros.	Revue des deux mondes.	1848 [208].

---

[203] Z. B. Blanc, artistes de mon temps p. 59, 79. Signac l. c. p. 39. Blanc, Grammaire p. 572. Delacroix selbst (nach einem von Baudelaire [art romantique p. 11] ca. 1845 datierten Gespräch).

[204] Jl. I, 266 (1847), ähnlich Jl. I, 327, 263.

[205] Etwa Jl. I, 325, 312/3 u. OL. II, 109, 110.

[206] Antike: Jl. I, 205, 215, 322, 324. L. I, 207: «l'Antiquité, c'est la source de tout».

[207] Aus dem Artikel über Poussin in OL. II, 95.

[208] In OL: Puget OL. II, 105. Prudhon OL. II, 125. Gros OL. II, 163.

Die Artikel haben neben den Tagebuchnotizen weniger Wert zur Kenntnis Delacroix', als dies für die Artikel von 1830 der Fall war. Sie sind viel weniger als jene Selbstbekenntnisse; vielmehr beherrschte und wohlüberlegte Biographien in schönem flüssigem Stil. So wird es in diesem Zusammenhang genügen, einige wesentliche Punkte herauszugreifen. Puget ist Delacroix wertvoll, weil er in ihm nicht nur einen grossen und verkannten Künstler sieht, sondern auch ganz wesentlich als Repräsentant französischer Kunst und diese spezielle Einstellung, die in dieser Zeit verschiedentlich anklingt, wird festzuhalten sein. Prudhon und Gros, die in seiner eigenen Entwicklung eine grosse Rolle gespielt haben, wertet er nun überlegen und ist Prudhon vor allem dafür dankbar, dass er es vermocht hat, neben der allmächtigen «Schule» seine Eigenart und die Erinnerung an die frühere grosse Kunst durchzusetzen [209]. Hier steht die treffende Formel, die Davids Antike als «goût de l'archaïsme» dem wahren «goût de l'antiquité» gegenüberstellt [210]. Schliesslich mag noch auf die kunsthistorisch interessante Ueberlegung des Künstlers hingewiesen sein, der sich wundert, dass die französische Kunst zu demselben Zeitpunkt zur klassizistischen Trockenheit gesunken ist, zu dem Paris an den napoleonischen Museen eine Sammlung von Vorbildern und Führern besass, wie kein Ort der Welt je zuvor noch später [211].

Eine kritische Frage muss hier kurz erörtert werden. 1853 erschien im «Moniteur Universel» ein Artikel von Delacroix über Poussin [212]. Nun hat neuerdings Escholier mit neuentdeckten Briefen einwandfrei nachgewiesen, dass ein Artikel über Poussin 1837 der «Revue de Paris» versprochen und zum grossen Teil ausgeführt war [213]. Ist aber der 1853 erschienene Artikel identisch mit dem 1837 erwähnten, wie Escholier ohne weiteres annimmt? Die Frage ist nicht ohne Bedeutung, denn der Poussinartikel ist eines der wichtigsten Bekenntnisse des Künstlers. Nun gibt das Tagebuch ausführliche Angaben über die Niederschrift der endgültigen Fassung in den Monaten Mai und Juni 1853 [214]. Nichts verhindert jedoch die Annahme, es habe sich damals um eine gründliche Umarbeitung des Manuskriptes von 1837 gehandelt. Wie dem auch sei, es bleibt wichtig zu wissen, dass Gedankengänge, die wir vor Escholiers Nachweis dem Jahre 1853 zuweisen mussten, vielleicht schon seit dem Ende der dreissiger Jahre den Künster bewegt haben. Eine Trennung des jüngeren vom

[209] Bes. OL. II, 131 ff.
[210] OL. II, 125.
[211] OL. II, 131/2.
[212] OL. II, 57 ff.
[213] Esc. II, 322/3.
[214] Bereits Jl. II, 171 ff. Abfassung Jl. II, 182/3/9, 190/1/3, 211/5/7/8: «achevé l'article» (7. 6. 1853).
[215] Eine reinliche Lösung wohl nur auf Grund des Stils möglich; ein Nichtfranzose ist da inkompetent.

älteren Gut wird schwerlich gelingen [215]. So mag es gerechtfertigt erscheinen, einige Bemerkungen zum Artikel über Poussin hier der Besprechung der oben erwähnten Künstlerviten anzuschliessen. Poussin ist für Delacroix einer der «pères de l'art français» [216] und wenn, wie für Puget, der Schriftsteller dies betont, so fühlt man, wie er selbst seinen Ruhm darin sucht, nicht nur der Kunst schlechthin, sondern gerade der französischen Kunst zu dienen. Und die Eigenschaften, die er selbst für die wichtigsten der Kunst hält, findet er bei seinem Helden. Er betont, wie Poussin im Gegensatz zum zeitgenössischen Barock immer die Einfachheit und klare Disposition bewahrt, die von einem beherrschenden grossen Gedanken stammt und die Einheit des Kunstwerkes nicht vom Detail der Ausführung überwuchern lässt. Mit wieviel Freude erkennt er aus einer Briefstelle des Poussin diesen Meister als geistigen Ahnen: «Il faut que le dessin tourne toujours au profit de la pensée: le dessin ni la composition de toutes les parties ne doit point être recherché, ni étudié, ni trop élaboré, mais conforme en tout à la nature du sujet.» Und endlich ist auch Poussin einer von den Grossen, die die Antike wirklich erkannt haben, in ihrem wahren Geiste also, nicht «.... par «le côté matériel, comme on l'a vu faire de nos jours [217]», und die in ihren Werken in neuer Form antike Grösse haben wieder erstehen lassen [218]. Delacroix selbst sucht in diesen Jahren jenes Ziel.

Deckengemälde in der Bibliothek des Palais Bourbon.
(Chambre des Députés).

1838—1847. Robaut Nn. 896—917.

Delacroix' schönste Werke sind wenig bekannt. Dies findet zum Teil seine Erklärung darin, dass die Bibliotheken der Kammer und des Senats nicht leicht zugänglich sind. Tatsache ist es jedenfalls, dass die grossen dekorativen Arbeiten in der Allgemeinvorstellung von Delacroix' Kunst eine zu kleine Rolle spielen und dass sich deswegen das Bild zu seinen Ungunsten verschiebt.

Der Bibliotheksaal der Deputiertenkammer ist ein langgestreckter und hoher Raum von guten Verhältnissen mit halbkreisförmig abschliessenden Schmalseiten. Die fünf Hängekuppeln der Decke sind durch Gurtbögen und Fensterarchivolten gleichmässig begrenzt, so dass sie auf den grossen Pilastern fussen, die die Bibliothekwände gliedern, während an beiden Enden Halbkuppeln die Ueberführung von der Kuppelreihe zum halbkreisförmigen Grundriss vermitteln. Architektonisch ist die Lösung gut und

[216] OL. II, 59.
[217] Die Stellen OL. II, 93 u. 95.
[218] OL. II, 95.

bildet eine schöne Grundlage für die Dekoration. Delacroix denkt nun vor allem an die architektonisch-dekorative Gliederung und teilt die Kuppeln durch Ornamentbänder so, dass um einen freien Kreis im Scheitel der Kuppeln ein kreisförmiges Band gelegt ist. Diese Ringe sind durch je vier Bänder in den Richtungen der Saalachsen mit Gurten und Archivolten verbunden, sodass eine starke Gliederung entsteht, die durchaus in Einklang geht mit der Architektur. So verbleiben nun in jeder Kuppel vier Zwickel von ziemlich komplizierter sphärischer Form, die noch in die Pendentifs hinabreichen und der Malerei vorbehalten sind. Ohne dekorative Gliederung bleiben nur die Halbkuppeln der Saalenden; sie allein kämen für eine illusionistische Malerei in Betracht. Sie allein auch sind an Ort und Stelle in Wachsmalerei auf die Mauer gesetzt, während die Zwickel in Oel auf marouflierter Leinwand ausgeführt, mithin im Atelier enstanden sind. Der Inhalt der Malereien ist folgender [219]:

Halbkuppel	«Orphée vient enseigner aux Grecs les arts de la paix»	
Kuppel I	1. «Alexandre et les poèmes d'Homère»	Poésie
	2. «L'éducation d'Achille»	
	3. «Ovide chez les barbares»	
	4. «Hésiode et la Muse»	
Kuppel II	1. «Adam et Ève»	Théologie
	2. «La captivité à Babylone»	
	3. «La mort de Saint Jean-Baptiste»	
	4. «La drachme du tribut»	
Kuppel III	1. «Numa et Egérie»	Législation
	2. «Lycurgue consulte la Pythie»	
	3. «Démosthène harangue les flots de la mer»	
	4. «Cicéron accuse Verrès»	
Kuppel IV	1. «Hérodote interroge la tradition des Mages»	Philosophie
	2. «Les bergers chaldéens inventeurs de l'astronomie»	
	3. «Sénèque se fait ouvrir les veines»	
	4. «Socrate et son démon»	
Kuppel V	1. «Mort de Pline l'Ancien»	Sciences
	2. «Aristote décrit les animaux»	
	3. «Hippocrate refuse les présents du roi de Perse»	
	4. «Archimède tué par le soldat»	
Halbkuppel	«Attila et les barbares foulant aux pieds l'Italie et les Arts»	

Der Staatsauftrag erfolgte im September 1838. Die folgenden Jahre bringen eine grosse Zahl von Vorstudien [220]. Es entstehen auch eine Reihe von Motiven, die in der endgültigen Gestaltung keinen Platz gefunden haben: d. h., auch die inhaltliche Konzeption steht nicht von Anfang an fest, sondern hat ihre eigene Entwicklungsgeschichte. 1844 beginnt die

[219] Titel der Szenen nach Rob. p. 231 ff.
[220] Bes. Rob. Nn. 807—895.

Ausführung, über die wir erst zum Jahr 1847 ausführlichere direkte Zeugnisse besitzen. Für dieses Jahr aber können wir im Tagebuch die Arbeit einigermassen verfolgen. Die Kuppeln sind im wesentlichen beendigt und der Meister führt zuerst die Orpheushalbkuppel, dann die andere aus [221]. Ende 1847 ist die Arbeit beendet.

Eine der schönsten Qualitäten der Decke ist zunächst, dass sie nicht als eine Reihe von Einzeldarstellungen wirkt, sondern als ein Ganzes. So wie durch den feinfühligen Aufbau des Ornamentalen die Kuppeln zusammengebunden werden, so werden sie es auch durch das tiefe intensive Blau des Himmels, das allen Einzelteilen gemeinsam ist und den ersten Gesamteindruck vermittelt. Forscht man dann weiter nach den Mitteln, die dem so ruhigen und harmonischen Eindruck zugrunde liegen, so wird man weiter bemerken, dass auch innerhalb der Kuppeln eine klare Tektonik herrscht. In jedem Zwickel wird durch eine Gruppe oder eine Hauptfigur die mittlere Vertikale klar ausgedrückt, ohne dass solches Prinzip der ganzen Dekoration etwas Mechanisches oder Pedantisches gäbe. Denn hier — in der Komposition der Zwickel — ist es nun, wo Delacroix den ganzen Reichtum seines Könnens ausbreitet und es ist etwas Erstaunliches, diese zwanzig Bildmotive durchzusehen, die immer neu und immer treffend sind. Von unten nimmt man, wie der Blick über die Folge der Kuppeln hingleitet, all diese Motive in ihrer Gesamtheit auf, ohne sich vorerst über ihre Bedeutung Gedanken zu machen und empfindet in dem Fliessen und Wogen dieser schöngeschwungenen Formen ähnliches Heben und Senken, wie es der Anblick der Kuppeln gibt. Denn die Form der Kuppeln bleibt immer noch deutlich fassbar, dank der ornamentalen Gliederung. Da, wo eine frühere Zeit (und auch Viele von Delacroix' Zeitgenossen) durch Illusionsmalerei die Oberfläche aufgelöst hätten, bleibt Delacroix streng bei der Form. Eine Schwierigkeit lag in der Ueberleitung zu den Halbkuppeln, deren ungegliederter Raum der Tiefenillusion geradezu rief. Delacroix bindet zunächst durch das Blau des Himmels auch diese Räume fest an die Kuppeln und löst dann die Schwierigkeit so, dass er — besonders glänzend in der Halbkuppel des Attila — die Figuren in einem Streifen, einem Fries beinahe, der die obere Hälfte der Fläche frei lässt, an uns vorbei führt und so ohne weiteres im untern Teil den Anschluss an die Wand gewinnt.

Damit sind nur die ersten Eindrücke angedeutet. Sobald man dann die Zwickel näher ins Auge fasst, fesselt die Ausdruckskraft der einzelnen Szenen und ihr schöner lockerer Rhythmus. Wenn diese Untersuchung nur einigermassen dem Kern der Materie nahegekommen ist, so wird ver-

[221] Arbeit am Orpheus 1847: Jl. I, 257/8, 262/5 (Febr.), 280/1, 291 (März). Es folgen Unterbrechungen, Erwähnung Jl. I, 311. Die Kuppeln vollendet: Jl. I, 290 (März). Arbeit am Attila 1847: Jl. I, 316/8/9 (Juni), 320 (Juli), 323/4 (Aug.), 325 (Sept.), 329 (Okt.).

ständlich sein, wie die ganze bisherige Entwicklung den Meister nun befähigt, seine schwer erarbeitete Virtuosität der Massen- und Farbenkomposition in den Dienst der zwanzigfachen Aufgabe zu stellen und sie glänzend zu lösen. Einige der Lösungen seien angedeutet. Die einfachste Lösung der nicht leichten Gliederung der Zwickel ist die T-form, wie sie «Numa et Egérie» zeigen. Nach ähnlichem Prinzip erscheinen Vertikale und Horizontale in der «Mort de St. Jean», feiner noch in einem der schönsten Zwickel, den «Bergers chaldéens». Einen andern Weg findet Delacroix in der «Education d'Achille», wo die Hauptrichtungen nicht so klar ausgedrückt sind, aber in der Gesamtform des Paares die Form des Zwickels wundervoll verstanden ist. Oder es erscheint die Mittelvertikale als hellerer freier Einschnitt wie im «Ovide», oder rechts und links gefasst durch ruhig stehende oder sitzende Gestalten, wie in «Lycurgue consultant la Pythie». Der Gestus einer einzigen Gestalt, von den Linien der Landschaft begleitet, gliedert im «Démosthène» die Fläche, ähnlich auch in grösserer Bewegung in «Pline l'Ancien». Ueberall ist die leidenschaftlich bewegte, nie theatralische Formensprache des Meisters am Werk und wahrhaft überragend erscheint er, wo ihm seine Phantasie eine Erfindung wie die Gruppe von «Adam et Eve» eingibt. — Solche Aufzählung kann vielleicht das Eine übermitteln: den Eindruck von der unerschöpflichen Erfinderkraft des Künstlers. Man muss einzeln die Ausdruckskraft jeder Gruppe mitempfinden, das schwer lastende bedrückte Ruhen der babylonischen Gefangenen, das gelöste Lasten des Seneca, die heroisch inspirierte Wendung des Künstlers Orpheus und das unwiderstehlich zermalmende Vordringen von Attilas Ross. Dann wird man nicht mehr zweifeln an der Reinheit und der beherrschten Grösse solchen Ausdrucks. Dann aber wird man wieder zur Gesamtbetrachtung der ganzen Decke zurückkehren und empfinden, wie all diese Einzelheiten nur Teile sind eines grossen ebenmässig schwingenden Rhythmus der ganzen Folge [222].

Vielleicht ist mit der Aufnahme solcher Dinge für den modernen Betrachter der Gehalt des Kunstwerkes erschöpft, und das wäre schon genug. Für Delacroix aber hat es viel mehr bedeutet. Er hat die thematische Gestaltung der Decke selbst erfunden [223]. So müssen dem Inhalt einige Worte gewidmet werden. Durch Orpheus entsteht die antike Kultur, durch Attila wird sie zerstört. Das ist, der Raumform entsprechend, der zusammenfassende, sozusagen historische Rahmen. Innerhalb desselben wird unter fünf Begriffe die Antike gefasst. Unter Begriffe, nicht unter

[222] Die 2 dem Orpheus nächsten Kuppeln über Grisaille, die übrigen ohne. Der Unterschied fällt wenig auf, ist aber ein Beitrag zu den Bemühungen, zu immer reinerer Farbe zu gelangen.

[223] Er bespricht sich mit F. Villot über die Auswahl der Szenen. cf. Les Arts 1920, Nov. p. 3 u. Esc. II, 188. Geplante Szenen bei Rob. 807—829.

Allegorien. Das allein bezeichnet dem «Salon du roi» gegenüber den gedanklichen Fortschritt. Im 19. Jahrhundert ist die Allegorie nicht mehr lebensfähig[224], so wenig wie eines der überlieferten dekorativen Schemata, die ja dem Künstler zur Verfügung gestanden hätten. Innerhalb der einzelnen Begriffe gilt es dann wieder aufzufassen, wie Delacroix denkt und worauf es ihm ankommt. Das sei wenigstens an einem Beispiel zu zeigen versucht. Wie liess sich die Philosophie darstellen? Einmal gewissermassen statisch, repräsentativ, also etwa durch Bilder grosser Philosophen. So schildert das Mittelalter und in ähnlichem Gedankenkreis die Allegorie. Delacroix denkt anders. Er zeigt in den «Bergers chaldéens» die Geburt des Denkens aus der staunenden Betrachtung. Dann zeigt «Hérodote» eine andere Quelle der Erkenntnis: das Schöpfen aus der alten Weisheitstradition und schliesslich «Socrate» die höchste, die Inspiration durch die übersinnliche Weisheit, komme sie nun vom Menschen selbst oder von der Gottheit. Den Kreis schliesst mit «Sénèque» die resignierte Trauer über das Schicksal der Einsicht im Konflikt mit der Welt. Prüft man die andern Kuppeln, so wird man ganz gleich verlaufende Kurven des Denkens feststellen. Zwei Momente erscheinen wichtig. Einmal das Betonen der Genesis, letzten Endes also der Inspiration. Die Parallele zu Delacroix' «Kunsttheorie» darf nicht übersehen werden. Zweitens aber der Faktor der Trauer über den Verfall und auch hier ist die Verwandtschaft mit des Künstlers Denken unverkennbar und ebenso die Grundstimmung seiner einsamen Spätzeit. Dann aber wird überdies verständlich, wie in der Führung von Genesis zu Verfall die Einzelkuppeln an das Gesamtthema, den Rahmen anklingen und so die Einheit der ganzen Deckenkomposition erscheint, einheitlich wiederum und parallel der formalen Gestaltung. Wie hat dieser Mann in der Antike gelebt, wie hat er aus tiefster und reinster Anschauung und Verehrung des Besten, von dem wir leben, jene schöpferische Gestaltung seiner innersten Lebenskräfte gegeben, die nur dem Künstler vergönnt ist!

.... Wir tragen
Die Trümmer ins Nichts hinüber,
Und klagen
Ueber die verlorne Schöne.
Mächtiger
Der Erdensöhne,
Prächtiger
Baue sie wieder ....

---

[224] Ein hübsches Zeugnis die vehementen Angriffe de Montalemberts gegen die für den Senat geplanten Allegorien: Les Arts Nov. 1920, p. 8.

Deckenbilder der Bibliothek im Palais du Luxembourg.

1841—1846. Robaut Nn. 967—972.

Ueber die Entstehung der Malereien sind wir gut unterrichtet[225]. Der Auftrag erfolgte Ende 1840; 1841 liegen Delacroix' Entwürfe der Kommission vor[226]. Es folgt eine lange Unterbrechung, verursacht durch die Krankheit des Künstlers. Erst 1844 beginnt die Ausführung und Ende 1846 ist die Malerei vollendet. Der langgestreckte Bibliotheksaal zeigt in der Mitte eine Kuppel von 6,80 m. Durchmesser, die nur ca. 8 m. über dem Boden auf einem rund umlaufenden Gesims ansetzt. Von hier leitet eine Halbkuppel zur halbkreisförmigen Ausbuchtung über, die im Innern dem Mittelrisalit der Gartenfassade entspricht. Das Mittelfenster schneidet sie wiederum in einem Halbkreis an. Durch dieses Fenster allein, also von unten, kommt spärliches Licht zur Kuppel, sodass sie und die Halbkuppel der Bemalung sehr grosse Schwierigkeiten boten. Die vier Pendentifs unterhalb des Kuppelgesimses sind etwas besser sichtbar. Die Technik ist Oelmalerei auf marouflierter Leinwand.

Den Inhalt der Gemälde bildet in der Kuppel eine Art Paraphrase des vierten Gesanges von Dantes Inferno, speziell sind die Verse 76—78 und 94—96 als Anregung verwendet und erscheinen auch in den Lüften als Aufschriften einer Tafel und einer Bandrolle, die von einem Adler und von zwei geflügelten Putten getragen werden. Es werden in lockerer Reihung die Träger antiker Kultur vor einfacher Landschaft vorgeführt, doch so, dass eine Gliederung in vier Hauptgruppen sichtbar wird, entsprechend den Achsen des Raumes. Am besten sichtbar, weil sie vor hellem Grunde sich abheben, sind die Gestalten der grossen Dichter, die «bella scuola», der Dante von Vergil geführt sich nähert; in ihrer Mitte Homer. Von seiner Gestalt aus wird die gedankliche Verbindung mit der anschliessenden Halbkuppel gewonnen: sie zeigt Alexander, der nach Arbela Homers Gedichte in einer kostbaren erbeuteten Truhe aufbewahren heisst.

Delacroix bietet die ganze Virtuosität seiner Farbentechnik auf, um die undankbaren Flächen zum Leuchten zu bringen und es gelingt ihm auch hier. Wenn das Wetter nur einigermassen hell ist, so ist trotz der Nachbarschaft des Fensters der Himmel der Alexanderhalbkuppel ein Wunder. Ueber diesen Teil zunächst einige Worte. Noch schöner als in der Kammerbibliothek gibt Delacroix das Vibrieren der heissen Mittagsluft und leitet von hellen, klaren Tönen über den Figuren weiter bis zum intensiv blauen Scheitel der Wölbung, wo ihm eine unerhörte Tiefe gelingt. Vor diesem Blau ist das Vortreten der Figuren so gewonnen, dass alle an den Himmel angrenzenden Teile in Tönen von Gelb bis Orange,

[225] Bes. A. Hustin, Les peintures d'Eugène Delacroix au Sénat. ibid. p. 2 ff.
[226] Vorbereitende Entwürfe Rob. 952—966.

also in Komplementären gegeben sind. So treten die Figuren kräftig nach vorn und erscheinen als Reihe geschlossen und dem Betrachter nahe. Denn wiederum steht Delacroix vor dem Problem der Illusionsmalerei. Die Lösung, die für die Halbkuppel des Attila gezeigt worden ist, hat ihm auch hier geholfen, nur ist die Berechnung noch feiner. Wer mit dem Rücken unmittelbar gegen die Haupttür, also der Halbkuppel genau gegenüber steht, sieht sie zunächst, bevor er näher herantritt, nicht als Wölbung, sondern etwa als halbkreisförmig gebogenen Streifen, der durch die konzentrischen Kreise von Fensterabschluss und Archivolte eingeschlossen wird. Man hat also beinahe die Illusion, als sei die Malerei auf eine Fläche projiziert, die etwa die Form eines Fächerblattes hätte. Damit rechnet Delacroix und komponiert so, dass diese Fläche gut geteilt und ausgewogen wird in der leichten nach rechts tendierenden Asymmetrie, die so oft in seinen Kompositionen sich findet [227]. Je näher man zum Fenster tritt, um so mehr wird dann vom Himmel sichtbar. Die Farbenkomposition ist einfach und auf den Grundfarben aufgebaut. Das Rot des Alexandermantels steht gegen das Blau in der Dreiergruppe links, in deren Mitte das Hauptobjekt, die Truhe, gelb aufleuchtet und nun treten alle drei Farben wieder auf in der Kleidung der schwebenden «Victoire», die die Komposition nach oben abschliesst.

Für die Ausmalung der Kuppel kam Delacroix die relativ zum Kuppeldurchmesser geringe Höhe des Raumes zugute. Der Betrachter sieht die Gestalten nicht über seinem Kopf in direkter Untersicht, sondern viel stärker von der Seite, als es bei Kuppeln gewöhnlich der Fall ist. Ferner nötigt das ziemlich stark ausladende Gesimse, hinter dem die Fläche zurücktritt, Abstand zu nehmen, sodass man wenigstens in den Längsachsen des Saales die Figuren in einem Winkel von nicht mehr als 40 Grad sehen kann. Beschränkt sich also Delacroix darauf, die Figuren in einem Streifen am Fuss der Kuppel zu disponieren, so sieht der Betrachter nicht eine schwebende Gesellschaft, sondern steht fast inmitten eines Kreises, der wenig erhöht ist. Diese Erhöhung gehört aber notwendig zur Vorstellung des Künstlers, der uns ja die erlesensten Geister einer idealen Vergangenheit vorführt. So sind die Figuren mit den Mitteln der Zeichnung so weit «aufgerichtet», dass sie senkrecht auf ihren Füssen stehen; zwei Drittel der Wölbung aber gehören dem Himmel. Er zeigt nicht das reine Blau der Halbkuppel, sondern nun bedient sich der Künstler der Wolken zu einem doppelten Zweck. Einmal kann er durch Gegenüberstellung des lichten Blau im Himmel gegen helle Orangetöne der Wolken durch den Kontrast jene unbedingt notwendige Aufhellung der schlecht beleuchteten Fläche gewinnen. Dann aber geht durch die Massen der Wolken eine leichte spiralförmige Bewegung, mit deren Hilfe eine Abrundung des Raumes nach oben evident gemacht wird. So ist die grosse Gefahr der

[227] Den Beweis gibt die Autopsie. cf. aber auch Rob. 956.

Kuppel vermieden; dass nämlich der Blick wie durch eine Oeffnung ins Ungemessene geht und die Architektur des Raumes zerstört wird.

Für die Gestalten waren dunklere Töne geboten und damit wuchs die Gefahr der Verdüsterung durch die ungenügende Beleuchtung. Dem entgegen zu arbeiten gibt Delacroix das Aeusserste, dessen seine Kontrasttechnik fähig war. Man kann sich bei Tageslicht nicht erklären, wie es möglich war, den Gestalten, die im tiefen Schatten stehen, so viel Farbe zu verleihen. Untersucht man aber die Kuppel bei künstlichem Licht[228], so erkennt man die Mittel. Unerhört kühn setzt Delacroix die Komplementärfarben in breiten Partien nebeneinander, so dass die Form oft kaum mehr erkennbar ist. Genannt seien etwa die leuchtenden Orange-Schatten im blauen Mantel des Demosthenes oder die rote Hand Homers vor dem grünen Gewande des Ovid. Bei Tageslicht sind alle diese Mittel nicht mehr zu erkennen und die Formen erscheinen wieder klar ablesbar.

Wenn unsere Interpretation richtig war, so spielte in der gedanklichen Konzeption der Kammerbibliothek das Dynamische, das Geschehen, eine grosse Rolle. Im Luxembourg ist das nicht der Fall. Wie hier eine grössere Fläche ein freieres Ausbreiten erlaubt, so schildert der Künstler statt des Geschehens ein freies seliges Dasein. Das ist die Voraussetzung für das Verständnis der Zeichnung. Der Reichtum an herrlichen Motiven des Ruhens, des Lagerns, des ruhigen Schreitens ist nicht auszuschöpfen. Wer Delacroix' Seelenstimmung in jener Zeit kennen lernen will, muss die ganze Skala empfunden haben, die vom ganz gelösten Hingebreitetsein des Hesiod bis zur inspirierten Verzückung der Sappho reicht. Und dieselbe ruhig-schöne Führung der Hand wird er in der Disposition der Gruppen wiederfinden. Zu welcher souveränen Meisterschaft der Ausdruckssprache Delacroix noch über die grossen Bilder der vierziger Jahre hier hinaufgestiegen ist, zeigt erst das gänzliche Zurücktreten jeden «Effektes» in dieser schönen Malerei.

Die Deckenbilder der Bibliothek sind nicht eine Illustration von Dantes Text. Die freie Versammlung edler Männer und Frauen in lichter Landschaft hat keinen Platz im Inferno. Wiederum lässt sich die Genesis einer Bildvorstellung des Künstlers erfassen[229] und zugleich der Abstand, der sie von der Konzeption der «Dantebarke» trennt, entwicklungsgeschichtlich deuten. Auf die Verwandtschaft der Grundstimmung mit der Kammerdecke braucht nur hingewiesen zu werden. Auch hier ist es eine Huldigung an die antike Schönheit und Grösse, nur dass sie reiner und abgeklärter

[228] Seit 1912 möglich durch elektrische Beleuchtung im Winkel von Gesims und Kuppelfuss.

[229] Ueber die Konzeption der Darstellungen s. das von F. Villot überlieferte bei Hustin l. c. p. 3 f. Man darf Villots Rolle nicht überschätzen. Die Durcharbeitung einer Anregung bedeutet ein so starkes Besitzergreifen, dass das endliche Resultat zweifellos als Eigentum des Künstlers angesprochen werden muss.

lautet, weil der Zug der Klage über den Verfall hier nicht erscheint. Und doch ist hier Dante verstanden worden, in einer tieferen Weise, als in der Frühzeit des Künstlers. Hatte doch Dante selbst in der «bella scuola» die Alten mit demselben Zug von Sehnsucht und Bewunderung gefeiert, die nun Delacroix aus demselben Geiste heraus wieder aufnimmt. Er billigt nach Jahrhunderten Dantes Wunsch, in die Gesellschaft dieser Grossen aufgenommen zu werden und führt aufs Neue den Dichter in jenen Kreis [230].

Ein kurzer Rückblick auf den besprochenen Lebensabschnitt zeigt ein ganz anderes Bild, als die Frühzeit. Aus einem Suchenden ist ein reifer Künstler geworden, dessen Schaffen mit grosser Konsequenz vorwärts geht. Deutlicher erscheint die durchlaufende Mittellinie der Entwicklung und wie seine Ausdruckssprache sich festigt, so gestattet sie ihm ein Schaffen in die Breite und sein Werk, nach äusserlichen Zahlen gemessen, nimmt ganz grosse Dimensionen an. Viel weniger als in der Frühzeit konnte es unserer Betrachtung gelingen, in der ausgewählten Reihe ein vollständiges Bild seines Umfangs zu geben und ganz wichtige Werke mussten unbesprochen bleiben. Doch ist vielleicht auch so die Art und Weise der Entwicklung deutlich geworden. Die Reise nach Marocco regt neu zum Suchen einer vollkommenen Technik an und gibt darüber hinaus die grosse Anschauung reiner Natur. Dann bildet sich in wenigen Jahren die klare Sprache, die reife, biegsame, nie zur Formel erstarrende Technik der Meisterbilder heraus und diese selbst stellen eine glänzende Reihe grosser und tiefer Leistungen dar. Immer mehr wächst die innere Kraft. Aber der Meister weiss sie zu bändigen. Selbstbeherrschung und Konzentration lassen wilde Ausbrüche wie in der Jugend nicht mehr aufkommen. Statt ihrer spricht aus jeder Figur das gehaltene edle Pathos einer reichen lebensvollen Natur. Aber führt auch die innerliche Reife den Künstler allmählich ruhigerer Sprache zu, so nimmt darum seine Kraft nicht ab: In einer ungeheuern Entfaltung lässt sie ihn die grossen Flächen der beiden Bibliotheken beleben, ungeachtet der Krankheit, die seinen Körper zu schwächen beginnt. In diesen Jahren erfasst Delacroix fast alle Stoffe, die ihn bis zum Ende seines Lebens beschäftigen werden. Zugleich aber wächst das Bedürfnis nach vermehrter Selbsterkenntnis und nach dem Begreifen der grossen Naturzusammenhänge. Die schriftliche Aeusserung wird ihm gegen das Ende der mittleren Zeit mehr und mehr wertvoll und zeugt von tieferer seelischer Durcharbeitung aller Probleme. Er sucht die Synthese und an Stelle gelegentlicher Aeusserungen über seine

[230] Delacroix hat die Gemälde selbst beschrieben, s. L'Artiste 1846 T. VII, p. 221.

Kunst treten die Elemente einer wohldurchdachten Gesamtanschauung künstlerischer Dinge. Aber wie sein Denken und Fühlen sich vertieft, so schliesst er sich von der Umwelt ab und sucht seine Basis in einer selbstgeschaffenen Welt voll einer antiken Schönheit, die nur er allein zu ermessen vermag und die er zu mächtigen Visionen in seinem Werk gestaltet.

LITERATURVERZEICHNIS.

Es will nicht eine Delacroixbibliographie sein, sondern lediglich zur Literatur über den Künstler hinführen und einige Lücken der bestehenden Bibliographien ausfüllen. Auch hierin war Vollständigkeit nicht zu erreichen, weil beim Abschluss dieser Arbeit in Zürich nicht alle Hilfsmittel erreichbar waren.

I.

A. Robaut, L'Oeuvre complet de Eugène Delacroix, 1885. Die unentbehrliche Grundlage für jede Beschäftigung mit Delacroix. Immerhin ist einiges Robaut entgangen, auch sind die Angaben über die Besitzverhältnisse naturgemäss vielfach veraltet.

M. Tourneux, Eugène Delacroix devant ses contemporains, 1886. Enthält eine grundlegende, mustergültig vollständige Bibliographie bis 1885.

II.

Thieme und *Beckers* Künstlerlexikon. Artikel Delacroix (H. Vollmer). B. VIII, p. 576 f. Reichliche Literaturangaben bis 1912. Ergänzend wäre noch beizufügen:

A. Robaut, Eugène Delacroix. Facsimilés de dessins et croquis originaux. 2 Serien 1864.

H. du Cleuziou, L'Oeuvre de Delacroix, 1885.

M. Vachon, Eugène Delacroix à l'Ecole des Beaux-Arts, 1885.

G. Wauterniaux, Eugène Delacroix, 1891.

H. Bouchot, La Lithographie, 1895.

A. Michel, Notes sur l'art moderne, 1896.

F. Benoît, L'Art français sous la révolution et l'empire, 1897.

S. Rocheblave, L'Art français dans ses rapports avec la littérature au 19e siècle. (in: Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la littérature française VII. chap. XV, p. 742 ff., 1899).

L. Rosenthal, La peinture romantique, 1900.

R. Marx, Etudes sur l'école française, 1903.

M. Tourneux, Lettres inédites d'Eugène Delacroix, L'Artiste 1905.

E. Estève, Byron et le romantisme français, 1907 (spez. pp. 192—198).

J. Meier-Graefe et *E. Klossowsky,* La Collection Cheramy, 1908.

P. M. Turner a. *C. Baker,* Stories of the french artists from Clouet to Delacroix, 1909.

E. Bernard, Les palettes d'Eugène Delacroix, Mercure de France 1910, I, II.
R. Meyer Riefstahl, Ueber Eugen Delacroix, Kunst für Alle 1911. p. 327 ff.
P. Fechter, Die Sammlung Schmitz, Kst. u. Kstler VIII 1910 p. 15 ff.
E. Dacier, A propos d'un portrait d'Alfr. de Musset par Eugène Delacroix, GBA. 1911.
K. Weiss, Eugène Delacroix. Das Problem des romantischen Genies, Hochland. September 1912.
R. Bouyer, Le portrait de Chopin par Delacroix. Revue de l'art anc. et mod. 1912 p. 392 ff.
G. Hirschfeld, Les Delacroix du Sénat. Journal des Débats 1912.
Dorothy Bussy, Eugène Delacroix, 2. Aufl. 1912.

Nach 1912 erschienen:

III.

P. Dorbec, Les influences de la peinture anglaise sur le portrait en France GBA. 1913 II. p. 85.
M. Tourneux, Une lithographie inédite d'Eugène Delacroix, GBA. 1914, II. p. 40.
R. Reboussin, Les animaux dans l'œuvre d'Eugène Delacroix, L'Art et les artistes 1914 p. 201.
H. Vollmer, Eugène Delacroix als Illlustrator, Die graphischen Künste 37, 1914, p. 3.
M. Barrès, La grande pitié des églises de France (über die Malereien in St. Sulpice s. p. 128 ff.) 1914.
A. France, La révolte des Anges (über die Malereien in St. Sulpice s. chap. V), 1914.
J. Elias, Die Sammlung Moreau-Nélaton, Kst. u. Kstler XII 1914, p. 22.
L. Rosenthal, Du romantisme au réalisme, 1914.
E. Moreau-Nélaton, Delacroix raconté par lui-même 2 vols, 1916. Sehr wertvoll durch viel neues Urkundenmaterial und als schönstes Abbildungswerk.
Ch. Moreau-Vauthier, Les peintres populaires (u. A. Delacroix), 1916.
A. L. Mayer, Moderne Meisterkopien, Kst. u. Kstler XV 1917, p. 517.
M. Pittaluga, Origini della critica del colore dal Dolce al Delacroix, L'Arte 1917/8 II.
P. Darbec, La peinture au temps du romantisme jugée par le factum, la chanson, la caricature, GBA. 1918, p. 273.
C. Mauclair, La vie héroïque d'Eugène Delacroix, 1920.
J. Guiffrey, La «Mort de Sardanapale» d'Eugène Delacroix au Musée du Louvre, GBA. 1921 II, p. 193.
K. Scheffler, Die Sammlung Oskar Schmitz in Dresden, Kst. u. Kstler XIX 1921, p. 178.
G. Janneau, Le dessin de Delacroix, 1921.
J. Meier-Graefe, Eugène Delacroix. Beiträge zu einer Analyse 2. Aufl. 1922. Das wichtigste Werk in deutscher Sprache, dort weitere Literaturangaben.
O. Mirbeau, Des artistes I. série (u. A. Delacroix), 1922.
K. Scheffler, Breslauer Kunstleben, Kst. u. Kstler XXI 1923, p. 111.
J. L. Vaudoyer, L'exposition «L'art et la vie romantiques», GBA. 1923, I. p. 193.
P. Dorbec, Le paysage dans l'œuvre d'Eugène Delacroix, GBA. 1925, I, p. 125.
H. Tietze, Französische Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts in der Wiener Albertina, Kst. u. Kstler XXIV 1926, p. 461.
M. Barrès, Le Mystère en pleine lumière (darin «le testament d'Eugène Delacroix») 1926.
H. Vollmer, Ingres und Delacroix, Kst. u. Kstler XXIV 1926, p. 223.
A. de Rothmaler, Les portraits de George Sand par Delacroix, GBA. 1926, II, p. 70.
P. Courthion, L'Art français dans les collections privées en Suisse, L'Amour de l'Art 1926 p. 1 ff. Behandelt die Sammlungen O. Reinhart, Brown-Bovery, E. Staub, G. Reinhart, E. Hahnloser, A. Schmid, Bühler, A. Hahnloser.

R. Escholier, Eugène Delacroix. Peintre, graveur, écrivain. Erschienen Bd. I (—1832) 1926, Bd. II (—1848) 1927. Bd. III (Schlussband) steht noch aus. Grossangelegte, besonders biographisch wichtige Schilderung. Benützt neues Material. Ausgezeichnet illustriert. cf. auch unsere Anm. 10. Bespr.: Ren. de l'art français 1928, p. 37 (Joubin).

P. Courthion, La vie de Delacroix, 1927.

R. Fry, Bonington and french art, Burl. Mag. 1927, p. 268.

W. George, The exhibition of the Moreau-Nélaton bequest at the Bibliothèque Nationale, Burl. Mag. 1927, p. 331.

Hs. Gr(aber), Die zweite Schenkung Moreau-Nélaton, Neue Zürcher Zeitung 30. November 1927.

R. Escholier, L'Exposition Eugène Delacroix (Frühjahr 1927, Place des Vosges), L'Art vivant 15. Februar 1928.

F. Fosca, Eugène Delacroix chez Paul Rosenberg, L'Amour de l'Art, 1928, p. 11.

A. Joubin, Les conversations d'Eugène Delacroix avec M. de Planet, L'Amour de l'Art, 1928, p. 18.

H. Marguery, La collection Moreau-Nélaton, Renaissance de l'art français, 1928, p. 1.

Auf Literatur ist ferner verwiesen in unseren Anmerkungen 2, 5, 7, 10, 32, 33, 52, 56, 67, 68, 69, 72, 76, 78, 79, 80, 84, 90, 91, 92, 98, 102, 112, 122, 123, 127, 130, 131, 146, 147, 156, 157, 158, 165, 172, 173, 176, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 201, 225, 230, 236, 248, 276, 284, 285.

Abkürzungen: GBA.: Gazette des Beaux-Arts.
Kst. u. Kstler: Kunst und Künstler.
Burl. Mag.: Burlington Magazine.

ABKÜRZUNGEN.

Jl.: Journal de Eugène Delacroix (Titel s. Anm. 7).
L.: Lettres d'Eugène Delacroix (Titel s. Anm. 7).
OL.: Eugène Delacroix, Oeuvres littéraires (Titel s. Anm. 7).
Rob.: Robaut, L'Oeuvre complet de Eugène Delacroix (Titel s. Anm. 8).
Esc.: Escholier, Eugène Delacroix (Titel s. Anm. 10).
D.: Delteil, Le Peintre-graveur illustré (Titel s. Anm. 72).

Lebenslauf.

Ich bin am 12. Oktober 1895 in Basel als Sohn des Kaufmanns Franz Gysin-Savary geboren und bin Basler Bürger. Ich habe das Gymnasium Basel besucht und dort 1914 das Maturitätszeugnis erworben. Hauptsächlich an der Universität Basel, zwei Semester an der Universität Zürich und ein Jahr an der Ecole du Louvre habe ich Kunstgeschichte, Klassische Archäologie, Allgemeine Geschichte und Klassische Philologie studiert. Meine Lehrer in der Kunstgeschichte waren die Herren Professoren C. Brun, K. Escher, P. Ganz, J. Guiffrey, A. Michel, G. Migeon, F. Rintelen, H. A. Schmid, E. A. Stückelberg, H. Wölfflin, J. Zemp. Mein Studium ist durch Militärdienst, eigene und Krankheit meines Vaters über Gebühr ausgedehnt worden. Am 12. Mai 1928 habe ich an der Universität Zürich meine mündliche Prüfung für das Doktorat bestanden.